

Den skapende utøver

*Italiensk diminusjonspraksis
i overgangen til det 17.århundre som
utgangspunkt for diminusjon i dag.*

Sunniva Thomassen



Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Høst 2012

DEN SKAPENDE UTØVER

Italiensk diminusjonspraksis
i overgangen til det 17. århundre
som utgangspunkt for diminusjon idag
Sunniva Thomassen

Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
Høst 2012

Con privilegio



IN MILANO.

Appresso Filippo Lemazzo. M. DC. XX.

© Sunniva Thomassen

2012

Den skapende utøver

Sunniva Thomassen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Målet med denne oppgaven har vært todelt: å undersøke italiensk diminusjonspraksis i overgangen til det 17.århundre, og å vise hvordan denne praksisen kan gi et utgangspunkt for ornamentering av periodens musikk idag. Jeg har i denne oppgaven satt ornamenteringen inn i en musikkhistorisk kontekst, drøftet kildemateriale og analysert to ornamenterte versjoner av en madrigal. Fordi oppgaven er et todelt masterprosjekt med en praktisk del, har jeg også ornamenteret en madrigal med utgangspunkt i materialet jeg har utforsket. Sammen med analysen gir dette et utgangspunkt for framføringen som skal belyse deler av den skriftlige oppgaven.

I arbeidet med oppgaven har spesielt kategoriseringen av små ornamenter vært en utfordring på grunn av varierende terminologi og bruk. Jeg har jobbet mye med å forstå ornamentenes grunnform og funksjon, og med å organisere dem på en måte jeg synes fungerer. Ornamentenes navn og funksjon har vært vesentlig for min forståelse av stoffet, og jeg tror med fordel språk og retorikk kan brukes i større grad enn tidligere i videre forskning på feltet. Å fordype seg i en periode der musikken har vært i så stor forandring har tidvis vært utfordrende. Mange usikkerhetsmomenter kunne kanskje vært eliminert ved valg av en mer entydig periode. Samtidig har denne overgangsperioden vært særlig interessant og inspirerende på grunn av det store mangfoldet som finnes. Etterhvert som jeg jobbet med stoffet ble det tydelig at selv om fokus opprinnelig ikke var å vise en historisk utvikling, ledet materialet likevel til refleksjoner rundt dette. Oppgaven gir en dypere innsikt og et mer nyansert syn på hvordan forandringen i perioden manifesterte seg. Utformingen av 1600-tallets musikk er tydelig influert av - til og med kanskje en direkte konsekvens av - 1500-tallets diminusjonspraksis.

Forord

Jeg vil først og fremst rette en stor takk til mine veiledere: Asbjørn Eriksen og biveileder Sigurd Imsen. Asbjørn Eriksen har hele tiden fulgt opp skriveprosessen godt og vært svært nøyaktig i sin tilbakemelding. Spesielt i avslutningsperioden har han vært svært viktig og tatt seg tid utover det man kunne forvente. Sigurd Imsen har bidratt spesielt godt med en utøvers perspektiv og erfaring fra arbeid med dimensjoner i form av sitt arbeid på Tartini. Begge veiledere har brukt mye tid for å hjelpe meg underveis og gitt nyttige tilbakemeldinger.

Andre jeg vil takke er de mange fagpersonene innen tidligmusikk i Oslo, som har hjulpet meg i prosessen med å velge instrument og inspirert meg til å jobbe videre med oppgaven når jeg har stått fast. Internasjonalt vil jeg spesielt takke Gottfried og Kristin von der Goltz for inspirasjon og musikkglede. Jeg vil også rette en spesiell takk til de jeg har vært så heldig å bli kjent med under mitt studieopphold ved Schola Cantorum Basiliensis: Rudolf Lutz, for å ha fått lov til å observere og delta i hans improvisasjonsklasse, og Bruce Dickey, som har gitt meg mye kildemateriale og svart på mine mange spørsmål. Mine fiolinlærere i Basel Mechthild Karkow og Leila Schayegh har vært til stor inspirasjon, og en spesiell takk går til Gunhild og Michael Lang-Alsvik for deres vennskap.

Tilslutt vil jeg takke mine venner og familie, som har støttet meg på alle måter. Spesielt vil jeg takke min mor Magdalene, som alltid har støttet og veiledet meg på best mulig måte gjennom hele skriveprosessen. Uten henne hadde denne oppgaven ikke blitt til.

Innhold

1	Problemstilling, kilder og metode	2
1.1	Problemstilling	2
1.2	Kildemateriale	3
1.3	Disposisjon	4
2	Musikkhistorisk bakgrunn	5
2.1	Italia rundt 1600	5
2.1.1	Tidsånd, politikk og økonomi.....	5
2.1.2	Musikken	6
2.2	Improvisasjonspraksis rundt 1600.....	9
2.2.1	En ornamenteringsstil i forandring.....	9
2.2.2	Improvisasjonsteknikker.....	10
2.2.3	Stemme og instrument.....	11
2.2.4	Solo og ensemble.....	12
2.2.5	Reaksjoner mot virtuoseri.....	13
2.3	Harmonisk grunnlag	14
2.3.1	Modalitet.....	14
2.3.2	Kadenser og deres funksjon.....	15
2.3.3	Musica ficta	16
3	Diminushjon rundt 1600: Analyse og drøfting av historiske kilder	17
3.1	Kilder og terminologi	17
3.2	Passaggi	20
3.3	Diminushjonsfigurer.....	23
3.3.1	Melodiske figurer	24
3.3.2	Fluktuerende ornamenter.....	31
3.3.3	Dynamiske effekter	36
3.4	Et studieeksempel: <i>Io Son Ferito</i> (Palestrina).....	38
4	Diminushjon idag	45
4.1	Diminushjon i praksis.....	45
4.2	Et ornamentert eksempel: <i>Io canterei d'amor</i>	46
5	Oppsummering og konklusjon	48
	Litteratur	51

Vedlegg.....	53
--------------	----

No table of figures entries found.

1 Problemstilling, kilder og metode

1.1 Problemstilling

Målet med denne oppgaven er todelt: Jeg ønsker å undersøke italiensk diminusjonspraksis i overgangen til det syttende århundre, og jeg vil vise eksempler på hvordan denne kan gi modeller for ornamentering av periodens musikk i dag. Spesielt vil jeg konsentrere meg om diminusjon av madrigaler og chansons, og ta utgangspunkt i materiale som kan spilles på mitt hovedinstrument, fiolin.

For å avgrense oppgaven har jeg valgt å konsentrere meg om sekulær musikk i Nord-Italia. Grunn for valg av tidsperiode var at jeg syntes overgangsperioden mellom det vi kaller renessanse og barokk var interessant, og jeg håpet å kunne si noe om ornamentikkens forandring sett i lys av overgangen mellom *stilo antico* og *stilo moderno*. Jeg fant imidlertid ut at å isolere *tid* som en overordnet bestemmende faktor var lite holdbart. Ornamenteringene jeg studerer er selvfølgelig knyttet til et bestemt tidsintervall i musikkhistorien, men i arbeidet med kildene ble den store variasjonsbredden i tidens praksis tydelige. Tid er viktig, men geografi, sosiale og samfunnsmessige faktorer og ikke minst personlig stil kan være like avgjørende. For å kunne si noe om en tendens i tiden måtte man gjort en mye større undersøkelse enn det som er mulig i en masteroppgave. Jeg har derfor valgt å skrive noe generelt,¹ med en utdypende analyse som ett eksempel av mange på diminusjonspraksis. Som fiolinist ønsket jeg å ta utgangspunkt i materiale jeg kunne bruke som utøver. Jeg har tatt for meg Francesco Rognoni, en fiolinist og leder for et instrumentensemble ved hoffet i Milano i starten av århundret.² Francesco Rognonis diminusjonsmanual fra 1620 er den siste vi kjenner til, og gir derfor også et viktig bidrag til kunnskap om instrumentalmusikkens utvikling utover i det syttende århundre. For å få et grunnlag for flere alternativer til ornamenteringsstil har jeg valgt Giovanni Battista Bovicelli, som også virket i Milano. Bovicelli representerer en vokal stil noen år tidligere enn Rognoni.

Fordi denne masteroppgaven er en praktisk-teoretisk oppgave har jeg valgt å fokusere på konkret materiale som kan brukes i konserten som er den praktiske delen av oppgaven. I

¹ Jeg er selvfølgelig klar over at det da alltid vil være fare for en for overfladisk og unyansert framstilling.

² Fiolinen som vi kjenner den oppsto mot slutten av det 16. århundre, og F. Rognoni og hans samtidige fokuserte mer på instrumentets idiomatiske muligheter enn man gjorde et par generasjoner tidligere. For mer om Rognoni, se forordene til diminusjonsmanualene av Riccardo Rognoni (1592) og Francesco Rognoni (1620), av henholdsvis Bruce Dickey (2007) og Guglielmo Barblan (1978).

forhold til oppgavens plassbegrensninger har jeg valgt å gå grundigere inn i kildestudier og musikalsk analyse, fremfor i musikkteoretiske problemstillinger. Debatten i tidligmusikkbevegelsen tilknyttet autentisitet og andre aspekter av fremføringspraksis vil bli berørt, men vil ikke bli utførlig behandlet i denne oppgaven.³

1.2 Kildemateriale

Oppgaven bygger på kildestudier av originalkilder og sekundærlitteratur, samt egen musikalsk analyse.

Det finnes mye primær- og sekundærlitteratur om diminusjonspraksisen i Italia i det 16. og 18. århundre. Det finnes noe mindre om denne praksisen i første halvdel av det 17. århundre, og har kanskje også vært av mindre interesse for mange musikere og musikkvitere på grunn av dens posisjon mellom to etablerte musikkepoker. Mine kilder har jeg funnet i faksimile eller original på *International Music Score Library Project* (www.imslp.org), på Biblioteca Nazionale di Firenze (Firenze), på Vera Oeri Library ved Schola Cantorum Basiliensis (Basel), Norges Musikkhøgskoles bibliotek og Universitetsbiblioteket (Oslo).

Mine primærkilder har vært teoretiske kilder, diminusjonsmanualer og nedskrevne komposisjoner. De teoretiske kildene har vært italienske musikkteoretikere fra slutten av 1500-tallet og tyske musikkteoretikere, som fulgte italiensk praksis, fra midten av 1600-tallet. Jeg har sett på de fleste diminusjonsmanualene mellom 1535 og 1620 i faksimile. Grunnet utveksling til Roma og studieopphold i Basel har jeg også hatt anledning til å studere noen av disse som originalkilder. Av nedskrevne ornamenterte komposisjoner har jeg brukt Richard Erigs moderne transkripsjon av ornamenterte madrigaler og chansons.

Mine sekundærkilder har vært kjente standardverk innen feltet, blant annet H. M. Browns *Ornamentation in 16th Century Music* (1976), Frederic Neumanns *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music* (1993) og Robert Doningtons *The Interpretation of Early Music* (1963). Blant kildene av nyere dato vil jeg spesielt trekke frem Bruce Dickey, en musiker jeg mener gjennomgående har en spesielt god organisering av elementer i ornamentasjonspraksisen og en helhetlig forståelse av dens kontekst.

³ For nyere litteratur om dette emnet, se f.eks. forfattere som Richard Taruskin 1995 og Bruce Haynes 2007.

1.3 Disposisjon

Jeg vil i kapittel 2 gi et historisk bilde av Italia i overgangen til det 17.århundre, samt den musikalske utviklingen fra *prima prattica* til *seconda prattica*. Videre vil jeg beskrive datidens praksis for diminusjon og improvisasjon, før jeg i kapittel 3 går mer spesifikt inn på kategorisering av ornamentene samt deres utforming og bruk. Dette vil jeg gjøre ved kritiske kildestudier og analyse av en ornamentert komposisjon med to forskjellige løsninger. Deretter vil jeg gi et eksempel på hvordan jeg kan bruke dette materialet i framføring av periodens musikk idag, og til slutt vil jeg belyse noen av de metodiske problemene utøvere idag står overfor i deres tilnærming til en historisk tradisjon.

Oppgaven består av en teoretisk og analytisk del samt en praktisk del. Den praktiske delen tar utgangspunkt i den skriftlige delen, og består av et egenkomponert eksempel på hvordan man kan ornamentere 1600-tallsmusikk idag og en framføring som belyser deler av den skriftlige oppgaven.

2 Musikkhistorisk bakgrunn

2.1 Italia rundt 1600

2.1.1 Tidsånd, politikk og økonomi

Renessansens Italia var et europeisk sentrum både politisk, økonomisk og kulturelt, og med mennesket i sentrum utviklet kunst, arkitektur og filosofi seg med antikken som forbilde. Vitenskapen opponerte mot kirkens monopol på sannheten og mange oppdagelser fant sted innen matematikk, astronomi og fysikk. Boktrykkerkunsten bidro til økt spredning av nye tanker og ideer, både innenfor filosofi, politikk, litteratur og musikk.

Ved overgangen til det 17. århundre var Italia et selvsagt stoppested for alle reisende, men ble etterhvert sett på mer som et behagelig reisemål enn et europeisk sentrum, ifølge Robert Price.⁴ Slutten av 1500-tallet frembrakte et nytt politisk landskap, der området var delt i mange stater med ulike politiske modeller styrt av henholdsvis Spania, Frankrike og det habsburgske keiserdømme (Østerrike-Ungarn). Utfordringene var mange; politisk uro og økonomiske kriser bidro til urolige tider og den lutherske reformasjonen tvang fram begynnelsen på en katolsk motreformasjon. Gjennom Château-Cambrésis-traktaten fra 1559 oppga Frankrike nesten all makt over italiensk jord, som nå ble dominert av Spania og keiserdømmet. Renessansens velfungerende handelssamfunn var blitt erstattet av en type feudalsamfunn, og dette fikk konsekvenser under den økonomiske krisen på begynnelsen av sekstenhundretallet. Venezia beholdt til en viss grad sin frihet, men måtte etterhvert gi tapt i den økonomiske kampen mot de andre nordlige maritime kreftene.⁵ Pavestaten måtte gi opp ønsket om et romersk hellig rike med Roma som sentrum, og tross en viss opposisjon forble de under Spanias herredømme. Noen av hertugdømmene forsøkte, diplomatisk og med varierende hell, å navigere gjennom det nye politiske landskapet ved hjelp av ekteskap med de europeiske stormaktenes kongefamilier. Men de italienske småstatene hadde mindre ressurser til rådighet enn sine fiender, og Italia mistet snart sin rolle som europeisk senter både politisk og økonomisk.

⁴ Se Price 1993; kap 1. Prices fremstilling er en hovedkilde for punkt 2.1.

⁵ Price mener at feudalsamfunn-modellen heller kan ha vært en styrke for de selvstendige hertugdømmene, fordi de i større grad var uavhengige enn for eksempel det mer kapitalistiske Venezia.

2.1.2 Musikken

Italia var kilden til de fleste musikalske nyvinninger i Europa i overgangen til 1600-tallet. Reiser ut og inn av Italia bidro til spredning av italiensk kultur, samtidig som de italienske tradisjonene nødvendigvis også må ha blitt influert av andre lands kulturer. Boktrykkerkunsten kom til Italia mot slutten av 1400-tallet, og med Venezia som sentrum spilte denne en viktig rolle for spredningen av kunnskap. Det er tydelig at Italias senrenessanse hadde stor påvirkning på Europa i denne perioden.

Musikken i overgangen til det 17. århundre er en brytningstid på mange måter; polyfonien ble erstattet av en ekspressiv monodi, der teksten skulle herske over de musikalske reglene og ikke omvendt. Modalitet og tidlige tendenser mot dur/moll-tonalitet blandes, og praksis for dissonansbruk blir utfordret og forandret. Dette gir utslag i fenomener med begrenset levetid, som for eksempel overdrevent fokus på musikalske ordmalerier (tidvis mot det komiske), ekstensiv bruk av kromatikk og brudd på alle kontrapunktiske regler for å få frem tekstens dramatik. Dette kan sees som en periode tilsvarende manierismen i andre kunstformer, som rundt midten av 1600-tallet omsider stabiliserer seg til stilen vi idag gjerne kaller barokk. Price skriver at denne stilforandringen synes å komme fra musikken selv, men at det er det mulig å se denne perioden som en musikkhistorisk ”krise”, påvirket av de ustabile forholdene i Europa.⁷ De fleste musikologer ser nå forandringen som en siste utvikling av renessansens streben etter en stadig intensivering av det ekspressive musikalske uttrykket.

Denne forandringen er et skifte mellom *prima prattica* og *seconda prattica*. I et berømt appendix til madrigalsamlingen *Scherzi Musicali* fra 1607 av Claudio Monteverdi, gir hans bror Giulio Cesare en utbrodert forklaring på Claudios definisjon av ny og gammel praksis. Denne forklaringen svarer på en kritikk av Claudio Monteverdis bruk av en ny stil, *seconda prattica*, fra teoretikeren G.M. Artusi:

My brother (Claudio) says that his works are not composed at random, for, in this kind of music, it is his goal to make to words the mistress of the harmony and not its servant, and it is from this point of view that his work should be judged. But in the event Artusi takes a few details, or, as he calls them, “passages” from my brother’s madrigals without any regard to the words, which he ignores as if they had nothing to do with the music. By judging these passages without the words, my brother’s opponent implies that all merit and beauty lies in following exactly the rules of the First Practice, in which the harmony is the mistress of the words.

⁷ Price 1993; s.1. Han argumenterer samtidig for at dette ikke kan være en entydig konklusjon blant annet fordi *seconda prattica* ikke influerte all musikk.

”First Practice” refers to that style which is chiefly concerned with the perfection of the harmony; that is, in which harmony is not ruled, but rules, is not the servant but the mistress of the words. [...] ”Second practice” – which was originated by Cipriano de Rore – [...] is that style which is chiefly concerned with the perfection of the setting; that is, in which harmony does not rule but is ruled, and where the words are the mistress of the harmony. This is why my brother calls it the ”second” rather than the ”new”, and ”practice” rather than ”theory”, for its understanding is to be sought in the process of actual composition.⁸

Monteverdi nevner altså Cipriano de Rore, en av de ledende madrigalkomponister på første halvdel av 1500-tallet, som grunnlegger av den nye praksisen. Når vi også vet at Palestrina-stilen ble praktisert utover 1700-tallet og enda lenger⁹ blir det tydelig at *prima* og *seconda prattica* ikke avløste hverandre men derimot eksisterte samtidig, med de blandingsstilene dette naturlig skapte. Monteverdi tok selv i bruk både *prima* og *seconda prattica* i sine komposisjoner, avhengig av hva som best kunne *muovere l'affetto*.¹⁰ Tanken om at ordet skulle overordnes musikken var heller ikke noe som skjedde brått; allerede i 1569 beskriver den relativt ukjente madrigalkomponisten M.A. Mazzzone teksten som musikkens sjel og at hensynet til den av og til må gå foran reglene.¹¹ Selv musikkteoretikeren Lodvico Zarlino, som hadde formulert en rekke kontrapunktiske regler og forfektet *prima prattica*, henviser til Platon som ”plasserer ordet foran harmoni og rytme”.¹² Idealet var det samme men ikke lenger midlene; der teksten før måtte føye seg etter musikkens regler, kunne nå hensynet til teksten forsvare og rettferdiggjøre brudd på reglene.

Den strenge polyfonien i Palestrina-stil dominerte i Wien og Madrid, men også i sakral musikk og undervisning i alle europeiske byer. Samtidig oppsto det en annen polyfon stil som en reaksjon fra kontrapuntister mot den nye monodiske stilen. Stilen tok opp tidens tendenser ved en mer liberal holdning til dissonansbehandling enn tidligere, samt en utvikling mot dur/moll-systemet og generalbassens harmoniske tekstur. I tillegg vektla denne stilen mer figurasjon og større kontraster innenfor en sats. For eksempel komponistene Schutz og Scacchi komponerte i denne nye stilen, og mente selv at de fulgte Palestrinas stil men i en utvidet ekspressiv form.¹³ Debatten dreide seg altså hovedsakelig om det nye synet på tekstens posisjon. Diskusjonen dreide seg spesielt om sakral musikk, der motreformasjonen i den katolske kirken fra og med siste del av 1500-tallet hadde lagt strenge føringer for kirkemusikken. Den sakrale musikken skulle ikke influeres av den verdslige musikken, og

⁸ Monteverdi, Giulio 1607: *Scherzi musicali*. Venezia. www.imslp.org.

⁹ Price 1993; s.2.

¹⁰ *muovere l'affetto*: it.; *bevege følelsene*

¹¹ P. Weiss og R. Taruskin 2008: *Music in Western History*, Belmont, California:Thomson; s.143.

¹² Zarlino 1558; del IV, kap 32. s.339.

¹³ Price 1993; s. 13

komposisjonen skulle ikke hindre tekstforståelsen. Instrumenter og diminusjoner var forbudt. Disse føringene ble imidlertid bare etterfulgt helt i Det Sixtinske Kapell i Vatikanet, og kirkemusikken ellers fulgte stor sett polyfon praksis på grunn av kirkekorene. Den nye stilens innflytelse rundt 1600-tallet var mest synlig i den sekulære vokalmusikken. Operaen oppsto som underholdning ved hoffene, og var resultatet av et bevisst valg om å skape et fullstendig drama med kontinuerlig musikk. Elementer i operaen ble tatt fra populære vokalformer samt fra instrumentalmusikken. Mye av instrumentalmusikken selv ble noe mindre direkte influert i stil enn vokalmusikken; kontrapunkt sto fortsatt sentralt gjennom hele 1600-tallet mens den langsomt nærmet seg det nye tonale systemet som ble teoretisert først i det 18.århundre.

Overgangen til monodi kan synes å være en brå forandring satt igang av debatten om tekst versus musikk, men også andre elementer fra senrenessansen kan ha medvirket til utviklingen. En av disse var *le concerte di donne*, en gruppe bestående av tre sopraner, etablert ved hoffet i Ferrara i 1580. Etter lønn og posisjon å dømme må de ha vært spesielt talentfulle og virtuose musikere. Hertug Alfonso II d'Este var sannsynligvis inspirert av Baldassare Castigliones bok om hoffetikette, *Il libro del cortegiano*, der musikken blir nevnt som en nødvendig del av et hoff.¹⁵ Sopranene utgjorde en del av hertugens *musica segreta*; private konserter med sekulær musikk for hoffet og spesielt inviterte. Et resultat av en slik sopran-dominert musikk var at den tradisjonelle polyfonien, der alle stemmer var likeverdige, ble satt til side for en stil som fokuserte på det harmoniske forholdet mellom de øvre stemmene og bassen. Dette er tydelig for eksempel i Luzzaschis sopranmadrigaler fra 1601, der basslinjen er erstattet av et tasteinstrument.¹⁶ Et annet element som kan ha bidratt til forandring var hoffmusikere som akkompagnerte seg selv på lutt e.l. Sangeren og komponisten Caccini anbefalte sangere å akkompagnerer seg selv for å få et enda nærmere forhold mellom musikken og teksten.¹⁷ Madrigaler og chansons ble slik omformet til en solovariant med den nødvendige harmonikken i akkompagnementet. Mot siste halvdel av 1500-tallet ledet dette til framveksten av *basso continuo*, et av de lettest gjenkjennelige trekkene ved *seconda prattica*. Praksisen fungerte som erstatning for fullt vokalensemble, som støtte til enkelte stemmer og etterhvert som en selvstendig stemme i et instrumentensemble. Tastespilleren tok utgangspunkt i sangernes partitur, og etter hvert kun en figurert basslinje, der tallene viste hvilke akkordtoner som burde være med. Dette bidro også til å se musikken vertikalt framfor horisontalt. Et eksempel på hvor raskt det nye

¹⁵ Price 1993; s.28

¹⁶ ibid

¹⁷ Caccini 1600, *Le nuove musiche*. Forord.

systemet ble tatt i bruk er Monteverdis femte madrigalsamling fra 1605 som er notert med figurert bass, i motsetning til hans fjerde samling fra 1603. Samtidig eksisterte praksisen sannsynligvis tidligere av praktiske grunner som nevnt overfor, om enn i andre former.

2.2 Improvisasjonspraksis rundt 1600

2.2.1 En ornamenteringsstil i forandring

Femtenhundretallets ornamenteringspraksis var en selvfølgelig del av musikeryrket, og var en videreføring av middelalderens praksis med improvisasjon over en *cantus firmus*. Bruce Dickey forklarer i sin artikkel ”Ornamentation in Music of the 17th Century”, at ornamentikken var en selvfølge for renessansemusikeren fordi den var uløselig knyttet til begrepet *grazia*. Dickey refererer til det berømte verket av Baldassare Castiglione, *Il libro del cortegiano*.¹⁸ Som nevnt handler boken om hoffetikette, og Castiglione reflekterer over hvordan *grazia* oppstår og kan oppnås. Utgangspunktet for *grazia* er idealet om *sprezzatura*,¹⁹ hvor det viktigste er å unngå det affekterte:

[...] to flea as much as one can, as a bitter and dangerous rock, affectation, and perhaps to use a new word, in every action use a certain sprezzatura which hides the art[ifice] and demonstrates that that which one does and says, is done without effort and almost without thinking about it.²⁰

Sprezzatura er kunsten å skjule at noe er vanskelig å utføre, men uten å vise at man forsøker å få det til å se enkelt ut. Handlingene skal utføres med en tilsynelatende lett og skjødesløs eleganse som imidlertid ikke må overdrives, for da faller den over i det affekterte:

So sprezzatura involves using art to hide the difficulty of our actions, but it also involves using art to hide the effort of hiding, because, “one can say that that is true art which does not appear to be art.” Sprezzatura is thus a kind of studied carelessness, carefully calculated to make it seem that what one does is done with supreme ease. But one must be careful not to show that one is calculating, for then we are guilty of affectation. [...] Expressive human action must always take place on a sort of tightrope between ugliness and affectation.

Sprezzatura er altså en slags nonchalanse, og blir uttrykt i form av utøverens overskudd og brillians. Renessansens idealmenneske var den velutdannede humanist og *gentiluomo*, kultur og høviskhet betød makt og autoritet. Musikken skulle reflektere harmonien i de himmelske

¹⁸ Baldassare Castiglione 1528; kap. 26-27. tilgjengelig på internett: <http://www.filosofico.net/illibrodeltocortegiano.htm>. Sitert i Dickey 1997

¹⁹ Fra it. *sprezzare* : forakte. Kan oversettes med en form for nonchalanse.

²⁰ Dickey, Bruce. ”Ornamentation of the 16th Century” Upublisert artikkel fått direkte av forfatteren.

sfærer og harmoni mellom mennesker. Madrigalen ble et symbol på dette idealet ; fire-fem velutdannede menn i harmoni med hverandre og med universet gjennom musikken. Dette aspektet er viktig for forståelsen av renessansen ornamenterte, der idealet for utførelse blir en kontinuerlig og uanstrengt bevegelse i musikken beregnet på å behage lytter og utøver. I overgangen til det 17. århundre forandret idealet seg. *Sprezzatura* hadde åpnet for en rytmisk frihet som fremmet naturlige talerytmer og dermed en slags tale i sang, *recitar cantando*.²¹ Spesielt innen den sekulære vokalmusikken, hvor teksten etterhvert dominerte, var det en naturlig følge at mange tok avstand fra avansert ornamentikk fordi det ikke tjente den nye stilens idealer. Ornamentene på starten av 1600-tallet ble et møtepunkt mellom renessansens letthet og barokkens affekter.

2.2.2 Improvisasjonsteknikker

Utøverne på 1500-tallet hadde utviklet mange improvisasjonsteknikker til ulike bruksområder. Teknikkene kan deles i noen hovedkategorier: Fri improvisasjon, *contrapunto alla mente*, improvisasjon over en fast akkordrekke samt ornamentering av en gitt melodi. Senere i århundret hadde praksisen også innflytelse på andre større verk, som for eksempel sonater, suiter, fantasier og fuger.

Fri improvisasjon av fullstendige stykker ble brukt både enkeltstående og som en musikalsk introduksjon til et verk. Improvisasjon kunne være både i frie og strukturerte former. Eksempler på strukturerte verk (i kontrapunkt, imitasjon e.l.) er *ricercar* og *fuge*, mens eksempler på frie former er *tastar de corde/toccata*, *preludium* og *fantasi*. Diego Ortiz beskriver improvisasjoner med flere utøvere, men sier ingenting om hvordan dette ble gjort.²²

Contrapunto alla mente, der utøveren improviserte kontrapunktiske linjer over en allerede eksisterende melodi, var en nødvendig del av yrket. Flere kilder fra middelalderen og videre beskriver hvordan man kan legge til en eller to kontrapunktiske linjer til en eksisterende linje. Sannsynligvis var dette en del av musikerutdanningen og bør sees som hovedparten av all uskreven musikk før barokken.²³ Denne teknikken ble brukt blant annet i liturgisk musikk, over en *cantus firmus*, og tidligere i dansemusikk ved hoffene på 1400-tallet.

Improvisasjon over et fast akkordrekke, som oftest en ostinatbass, finner vi første gang nedskrevet mot slutten av 14-tallet, blant annet i frottolarepertoaret. H.M. Brown nevner en mulig forløper i *improvisatori* (trubadurer) ved hoffene tidlig på 1400-tallet, som

²¹ Dickey 1997; s. 145.

²² Ortiz 1553, sitert i Brown 1976; s. ix.

²³ Brown 1976; s. viii.

akkompagnerte seg selv på lutt eller *lira da braccio*. Disse instrumentene var spesielt godt egnet for å spille akkorder, og kan derfor ha lagt grunnlaget for teknikken.²⁴ Ostinatbassteknikken ble ofte brukt i dansemusikk og populære sanger fra sekulærmusikken.

Ornamentering over en gitt melodi var også vanlig praksis. Musikkteoretikeren Ludovico Zacconi (1592) påpeker at komponistene bare gir de nødvendige akkordtonene og at sangeren selv må legge til ornamenter avhengig av tekstens mening.²⁵ Regler for både bruk og utforming eksisterte, men musikeren sto i stor grad fritt til å utsmykke melodien etter egen smak og evne. Det ble utgitt mange pedagogiske *diminujonsmanualer*²⁶ med eksempler på hvordan man kunne ornamenterer forskjellige intervaller og kadenser, samt eksempler på ornamenterte utgaver av madrigaler, chansons og motetter. Disse lærebøkene utgjør i stor grad kildematerialet vi bruker for å få en idé om hvordan ornamentene var i det 17. århundre og noe senere. Jeg vil komme tilbake til dette i kapittel 3.

2.2.3 Stemme og instrument

Musikeren Silvestro Ganassi skriver i 1535 at slik maleren imiterer naturen med farger, slik bør instrumentene imitere den menneskelige stemmen.²⁷ En instrumentalist bør kopiere sangerens uttrykksfullhet og melodiske fleksibilitet, men også teknikk og ornamentikk.²⁸ I titlene på diminujonsmanualene sto det gjerne at boken var beregnet på stemmen og alle typer instrumenter.²⁹ Det virker likevel som om ornamentering var mer selvsagt i instrumentalopplæringen enn i vokalopplæringen. I sin lærebok for gambe diskuterer Ortiz kun ornamentering.³⁰ Girolamo dalla Casa (1584) inkluderer noen eksempler på elaborerte vokalornamenter, *gorgie*, for de som ønsker å ornamenterer, og sier derfor indirekte at ikke alle gjorde det.³¹ Brown mener at hadde det vært like vanlig for sangere som for instrumentalister, ville det eksistert flere lærebøker i vokal diminusjon.³²

På tross av lite fokus på idiomatikk var utformingen av vokale og instrumentale ornamenter forskjellig grunnet instrumentaltekniske forutsetninger. Både Riccardo Rognoni

²⁴ En *frottola* er et polyfont verk med sekulær tekst, og en forløper til madrigalen. Browns skriver imidlertid at større forskning er nødvendig for å konkludere en sammenheng (Brown 1976; s.viii).

²⁵ Zacconi 1592, I.bok, kap. 63, s 561-571, sitert i Dickey 1997; s.257. Zacconi unnskylder videre å nevne det da det er etter naturens orden, men mener det er nødvendig fordi flere nyutdannede musikere ikke behersker ornamentering tilstrekkelig.

²⁶ En diminujonsmanual er en lærebok i diminusjon, altså i ornamentering. Se kap. 3. for terminologi og definisjoner.

²⁷ Ganassi 1535, kap 1; s.1

²⁸ Ganassi, kap.1, 2, 13, 23, 24, 25, sitert i Brown 1976; s.xxi

²⁹ Unntakene er Maffei (1562) og Bovicelli (1594) som ikke nevner instrumental ornamentikk, og Virgiliano (ca 1590-1600) som ikke nevner vokal ornamentikk. Se Brown 1976; s.xi, fotnote 2. Man kan ikke se bort ifra at de inkluderende titlene om "alle typer instrumenter" også rett og slett kan ha vært for å øke boksallet.

³⁰ Brown 1976; s.63

³¹ dalla Casa 1584: *Alli lettori – Della voce humana*

³² Brown 1976; s.65

og Zacconi sier at vokal diminusjoner bør gå mer trinnvist og roligere enn instrumentale diminusjoner.³³ Bortsett fra hensynet til rent instrumentaltekniske forskjeller skriver de fleste forfatterne på femtenhundretallet at de samme improvisasjonsteknikker og ornamenter ble brukt av både sangere og instrumentalister.³⁴ Mot slutten av århundret økte interessen og bevisstheten rundt stemmen og de enkelte instrumentenes særegne kvaliteter, og de første idiomatiske ornamentene så dagens lys.

2.2.4 Solo og ensemble

Utøvere ornamenterte både i rollen som solister og som del av ensembler. Mens ornamentering i ensembler hovedsakelig var utsmykning, var utøvers ornamentering i en solistsituasjon også en sjanse til å brilliere med tekniske ferdigheter og fantasifulle ornamenter.³⁵ Ortiz (1553) deler læreboken sin i to; en del for ensemblesituasjonen med enklere ornamenter og utbroderte kadenser, og en del med eksempler på komposisjoner for solister.³⁶ Det var viktig å tilpasse bruk av ornamenter etter antall utøvere. Om mange ornamenterte mye samtidig ville musikken virke kaotisk, og det ville være større sjanse for uønskede dissonanser. Dickey skriver at ensemblemusikernes praksis med å ”kaste ornamenter virtuost fram og tilbake mellom seg” førte til så mye fordømmelse blant teoretikerne at vi kan være sikre på at det var en utbredt praksis.³⁸ Sangeren Giovanni Camillo Maffei (1562) og teoretikeren Lodovico Zacconi (1592) gir klare retningslinjer for ornamentering i ensemblesang:⁴¹

1. *Plassering i komposisjonen*: Maffei sier at *passaggi*⁴² bare skal brukes i kadenser, spesielt når stemmene har kadenser på forskjellige steder. Utøveren kan improvisere maksimum 4-5 *passaggi* i hvert stykke. Zacconi sier at i imiterende verk skal man vente med *gorgie*⁴³ til de andre stemmene har kommet inn, og så fordele diminusjonene jevnt utover stykket.
2. *I forhold til de andre stemmene*: Maffei sier man må gi hverandre plass så man ikke ornamenterer samtidig og slik tilslører harmonien.⁴⁴ Zacconi mener *passaggi* kan gjøres i

³³ ibid, s.61

³⁴ ibid, s.xi og s.61

³⁵ ibid, s.58

³⁶ Ortiz, s.5, sitert i Brown1976; s. 53

³⁸ Dickey 1997; s.251

⁴¹ Maffei sitert i Brown 1976; s.54, Zacconi sitert i Dickey 1997; s.251

⁴² *Passaggi* er elaborerte ornamenter. Se kap. 3 for definisjon.

⁴³ *Gorgie* er en type vokal elaborert ornamentering

⁴⁴ Originalkilden har ikke vært mulig å oppdrive. Brown skriver ”ornamenter” men konkluderer med at Maffei mener *passaggi* etter noteeksempelene. Edward Foremans oversettelse fra 2001 bruker *passaggi* i samme sitat, og det kan virke som Brown definerer begrepene *diminusjoner* og *passaggi* annerledes enn jeg har forstått dem. Etter min mening kan det skape forvirring i oversettelsen, men jeg kommer tilbake til dette senere.

alle stemmer, men ornamentering i basslinjen bør modereres fordi den er akkordgrunnlaget. Andre komponister mener basslinjen ikke skal ornamenteres i det hele tatt.⁴⁵ De forskjellige stemmenes praksis for ornamentering varierte, med en tendens mot å ornamentere mest i sopran og deretter i bass.

Passaggi ble mest brukt i solosammenheng, men det var også en viss toleranse for bruk av dem i ensembler. Vincenzo (1555) fraråder ornamentering for ensembler med fire-fem stemmer eller færre fordi man mister akkordtoner. En vanlig løsning i praksis er imidlertid å doble vokalstemmene med instrumenter. Ortiz sier man ikke skal doble sopranstemmen om denne ornamenterer, men basslinjen skal dobles uansett. Det var også vanlig praksis å bytte roller, slik at sangerne fulgte melodilinen og instrumentalistene ornamenterte.⁴⁶

Instruksjonene for ensemblesang var altså hovedsakelig å ornamentere med *passaggi* i kadenser, og ellers ornamentere mindre enn de ville gjort som solister. Plasseringen av ornamentar fulgte stort sett de samme reglene for ensembler og solister, med noe mer frihet i en solistsituasjon.

2.2.5 Reaksjoner mot virtuoseri

I *Istitutioni Harmoniche* (1558) kritiserer Zarlino sangere som synger altfor elaborerte diminusjoner, som bryter kontrapunktet og slik forstyrrer publikum i musikkopplevelsen.⁴⁷ Utøveren kunne ta seg friheter som gikk langt utover hva komponisten ønsket og hva publikum likte. Mange komponister reagert med å skrive eksplisitt i noten at utøveren skulle utføre musikken *come stà* (som notert). Dette gjaldt hovedsakelig forbud mot utbroderte ornamentar. *Trilli*, *accenti* og andre mindre ornamentar var alltid ønsket på passende steder.⁴⁸ Samtidig bidro denne friheten til å transformere musikken til en ny stil. Komponistene måtte innse at musikerne ville ønske å vise sine ferdigheter når de framførte verkene deres. For å begrense uønsket diminusjon inkorporerte komponistene ornamentene i musikken og noterte dem i komposisjonene. Et av de mer kjente eksemplene på dette er Monteverdis arie *Possente spirito* fra operaen *Orfeo*, der sopranstemmen har en enkel og en ornamentert utgave av arien. Imogen Horsley har påpekt *ad hoc*-praksisens innflytelse på utformingen av sekstenhundredallets solomusikk, og Lawrence Gushee har påpekt at praksisen kan ha bidratt

⁴⁵ Dickey 1997; s.251

⁴⁶ Brown 1976; s.56

⁴⁷ Zarlino 1558, del 3, kap.46. Hentet fra Brown 1976; s.75. Usikkert om kildeanvisning er riktig, kapittelreferansen stemmer hvertfall ikke.

⁴⁸ Frederic Neumann 1993; s.516. Se 3.2 om mindre ornamentar.

til nye harmoniske aspekter.⁴⁹ Når man studerer utformingen av de første sonatene av Dario Castello og Giovanni Battista Fontana, eller vokalmusikken til Giulio Caccini og Claudio Monteverdi, synes det helt åpenbart at disse antagelsene stemmer. Diminusjonspraksisen kan umulig ha forsvunnet brått i overgangen til det 17. århundre, men ble derimot videreført muntlig⁵⁰ og i notasjonen av de første idiomatiske komposisjonene for stemme og instrument. *Prima* og *seconda prattica* formet en mangfoldig syntese som fortsatte sin utvikling inn i den perioden vi idag kaller barokken.

2.3 Harmonisk grunnlag

Det harmoniske grunnlaget for musikken rundt 1600 er relativt forskjellig fra vårt moderne dur/moll-systemet. For å forstå musikken, lese originalnoter og jobbe med egne diminusjoner er det nødvendig å sette seg inn i noen grunnleggende forskjeller mellom de harmoniske systemene.

2.3.1 Modalitet

De modale skalaene brukt i femtenhundretallets polyfoni var en overgangsform mellom de gregorianske toneartene og dur/moll-systemet, mens sistnevnte gradvis ble standardisert utover 1600-tallet. De modale skalaene var dorisk, frygisk, mixolydisk, eolisk og jonisk, de to siste teoretisk sett nye i 1547.⁵¹

Knud Jeppesens bok om Palestrina-stil gir en god oversikt over bruken av disse toneartene. Han poengterer at mens en *skala* kun er en abstraksjon av modusens material, er en modus noe ”udefinerbart levende”:

Nærmest maatte man vel definere Toneart som en Sum af melodiske eller harmoniske Bevægelsesimpulser knyttet til bestemte Toner og i særlig Grad rettet mot Grundtonen. Det er i første Rekke den Maade, hvorpå Tonerne anvendes, den Maade paa hvilke visse Toner bliver fremhævede og andre træder i Baggrunden, der her er afgørende og bestemmer Tonearten.⁵²

Melodien og dens melodiske grunnpilarer bestemmer altså tonearten: hovedtone (avspenningstone) og spenningstone. Sistnevnte ble etterhvert fastsatt til en kvint over grunntone i autentiske modi. Hver modus har også en plagal variant, der komposisjonens

⁴⁹ Forord i Richard Erig 1979.

⁵⁰ Et eksempel er Arcangelo Corellis sonate nr. 5 for fiolin og violone eller cembalo, opus 9, 1.sats. Den har ornamenterte versjoner av diverse komponister.

⁵¹ Jeppesen 1968; s.74.

⁵² Jeppesen 1968; s.60.

omfang ligger mørkere enn i autentisk modus og har en annen spenningstone. Modus kunne transponeres en kvart opp eller kvint ned for å tilpasses musikerens register. En *b* for *h* ble notert, som eneste godkjente faste fortegn.

2.3.2 Kadenser og deres funksjon

En kadens ble brukt for å avslutte en musikalsk periode. Modulasjon ble ikke benyttet, men for å variere kunne man kadensere til andre skalatrinn enn første trinn. Kadenseringen var en form for utsving som ikke etablerte noen ny grunntonefølelse. Det kunne gjøres på alle toner i skalaen men toneartene tenderte mot bestemte kadenser. Jeppesen poengterer at hvilke kadenser som blir hyppig brukt ikke er logisk etter noen av de tonale systemene, men er fundert i praktisk bruk.⁵³

<i>Modus</i>	<i>Vanlige kadenser</i>	<i>Mindre vanlige</i>	<i>Sjeldne</i>
Dorisk	D , A, F	G, C	E
Frygisk	E , A, G	D, C	F
Mixolydisk	G , D, C	A	F, E
Eolisk	A , D, C	G, F	E
Jonisk	C , G, A	D	F, E

Etter første trinn var femte trinn den viktigste kadenstonen. Om denne var en *h* ble spenningstonens akkord ofte flyttet til fjerde trinn. Den funksjonelle kadens var imidlertid ikke like etablert som den er i dagens dur/moll-system, og akkord på fjerdetrinn hadde en mindre viktig funksjon som subdominant.

Bygget på retorikkens struktur av språk hadde kadensene i en komposisjon samme funksjon som tegnsetting hadde i en setning. Den tyske musikkteoretikeren Joachim Burmeister skriver om affekten:

En musikalsk affekt er en periode i en melodi eller et harmonisert stykke, avsluttet av en kadens, som beveger og rører menneskenes hjerter. Det er en bevegelse eller noe som bringer glede eller sorg [...], som enten er behagelig og velkomment, eller uvelkomment og ubehagelig for øre og hjerte.⁵⁴

Hver periode inneholder altså en affekt, og avslutningen markeres av en kadens. I musikk med tekst sammenfaller ikke en periodes lengde nødvendigvis med setningens tegnsetting, men bestemmes av hvor den tonale kadensen faller.⁵⁵

⁵³ Oversikt fra Jeppesen 1968; s.80.

⁵⁴ Burmeister (1606) 1993; s. xlix. Egen oversettelse fra engelsk.

⁵⁵ *ibid.*

2.3.3 Musica ficta

*Musica ficta*⁵⁶ (fiktiv musikk) ble brukt om noter som ikke tilhørte tonearten, skapt ved løse fortegn. Bruk av disse i overgangen til polyfonien impliserte harmoniske forandringer⁵⁷ og var hovedsakelig :

- kadens får hevet 7.trinn i nesten alle modi og får derfor dominant med dur-ters.
- Sluttakkorder med lav ters blir forandret til høy ters (picardisk ters) eller sløyfet.⁵⁸
- *b* for tonen *h* brukes i nedadgående bevegelser, eller i oppadgående bevegelser som skifter retning på *h* i alle modus. *b* for *h* blir også brukt for å unngå dissonerende intervaller som for eksempel f-h.

Mindre faste regler som ofte ble brukt i praksis var:

- *f* som tenderte mot *g* ble ofte hevet.
- når en forhøyet dreietone blir brukt bør også lavt sekundintervall brukes om mulig. (eks. 2.1.)
- Når sluttakordens ters blir hevet i frygisk modus må også sekunden heves for å ikke få et forstørret sekundintervall. (eks. 2.2.)



Eks 2.1.



Eks. 2.2.⁵⁹

⁵⁶ notene som ikke var avbildet på den Guidoniske Hånd.

⁵⁷ oversikt fra Jeppesen 1968; s.70-72.

⁵⁸ Vincentino sier at når man ønsker å stoppe noen deler nær pauser eller slutten, bruker man stor ters, selv de gangene musikken søker tristhet. Vincentino : *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, s. 82 og følgende. Sitert i K.Berger 1987; s.139.

⁵⁹ Noteeksempel 2.1. og 2.2. er hentet fra Jeppesen s.71 og s.72

3 Diminusjon rundt 1600: Analyse og drøfting av historiske kilder

Størsteparten av 1500-tallets ornamentering kan oppfattes som en kolorering av melodien. Ornamentene består som regel av trinnvise bevegelser med noen sprang for variasjonens skyld,⁶⁰ og de samme ornamentene kan gjerne gjentas ofte. De forandrer ikke harmonikken i noen større grad,⁶¹ og rytmikken består av enkle og jevne noteverdier. Ornamentene er jevnt distribuert utover komposisjonen, og målet var kontinuerlig bevegelse heller enn motivisk eller affektivt innhold.⁶² Ornamenteringen de siste tjue årene av 1500-tallet og starten av 1600-tallet kjennetegnes imidlertid av en mer virtuos og en utbrodert, blomstrende stil. Den nye ekspressive sangstilen fikk innflytelse på instrumentalmusikken. Rytmikken ble mer variert ved bruk av synkoper og brå skift til raske løp (*radoppiate*). Det ble mer vanlig å sekvensere melodiske motiver i selve ornamentikken. Brown advarer imidlertid mot å trekke den enkle feilslutning at utviklingen gjennom århundret går entydig fra enkle til avanserte *diminusiones*.⁶³ På tross av visse likheter var ornamenteringsstilen individuell og varierte fra musiker til musiker. Noen musikere brukte eldre ornamenteringsstiler på moderne verk, mens andre brøt reglene og pekte framover mot nye ideer. Strømninger i tiden fikk alltid motreaksjoner fra enkeltpersoner, og mye variasjon bunnet også i regionale forskjeller og personlig smak.

3.1 Kilder og terminologi

Produksjonen av musikkteoretiske verk og diminusjonsmanualer hadde eskalert frem til 1590-årene, men fra størsteparten av 1600-tallet finnes det færre kilder.⁶⁴ Det er mulig mange kilder har gått tapt, men grunnet den økonomiske krisen kan vi anta at den hittil produktive boktrykkingen i Italia opplevde en markant nedgang. Denne utviklingen kan også sees i sammenheng med andre faktorer i samfunnet, som for eksempel reduserte levevilkår på grunn av politisk ustabilitet og pestutbrudd. Det er også et resultat av renessanseornamentikkens

⁶⁰ Brown 1976; s.26.

⁶¹ Ornamentikken var enda ikke motivert av harmonikken, som senere i århundret.

⁶² Dickey 2007; s.23

⁶³ Brown 1976; s.48. For eksempel Ganassis *passaggi* med septoler i 1535 kan neppe sies å være mindre kompliserte enn Rognonis hektiske løp i 1620.

⁶⁴ Neumann 1993; s.534

stilutvikling for øvrig, som beskrevet i 2.2.1. Italienske musikkteoretikere rundt 1600 var blant andre den venezianske sangeren og komponisten Lodovico Zacconi, sanger og zinkespiller Luigi Zenobi, og musikkteoretikeren Gioseffo Zarlino. Forfatterne av de italienske diminusjonsmanualene vi kjenner til fra rundt 1600 var hovedsakelig instrumentalistene Girolamo dalla Casa, Riccardo og Francesco Rognoni, Giovanni Bassano og Giralomo Diruta. Ettersom instrumentalistene ble oppfordret til å imitere sang på alle måter kan vi også inkludere manualene til sangerne Giovanni Camillo Maffei, Giovanni Battista Bovicelli, Giovanni Luca Conforto, Alessandro Vincenti, Giulio Caccini og Aurelio Virgiliano.⁶⁵

Tyske musikkteoretikere refererte i stor grad til italiensk praksis og var ofte særdeles detaljerte i sine beskrivelser.⁶⁶ Musikkteoretikeren Praetorius' ufullførte skisse til diminusjonsmanualen *Syntagma Musicum* fra 1619 ble siden brukt som grunnlag for Johann Andreas Herbst sin *Musica practica* (1642 og 1658). Wolfgang Caspar Printz' utgivelser mellom 1677 og 1689 gir en systematisk og utførlig oversikt over diverse eldre og nyere figurer. Herbst gir eksempler på noen av de samme figurene som Printz, men viktigere er hans referanser til tidligere italienske diminusjonsmanualer, for eksempel manualene til Francesco Rognoni og Adriano Banchieri. Vi kan fra dette anta at de italienske diminusjonsmanualene fra begynnelsen av 1600 fortsatt var forankret i gammel praksis tross stilsiftet.⁶⁷ Noen figurer var relativt tidsbestemte, mens andre holdt seg helt opp til syttenhundretallet. Flere av Printz' figurer finner vi igjen hos senere tyske teoretikere, blant annet hos Mattheson i 1739, L. Mozart i 1756 og Türk i 1789.⁶⁸

Terminologi

Terminologien for type ornamentering (altså ikke spesifikke ornamenter) varierer i primærlitteraturen men kanskje enda mer i sekundærlitteraturen. Spesielt synes forholdet mellom *diminusiones* og *passaggi* ofte å være uklart. Uklare definisjoner kan føre til misforståelser i arbeidet med å oversette kildene, for eksempel at et ord blir forstått som ekvivalent til et annet og derfor oversatt feil. Derfra igjen kan man trekke konklusjoner som ikke stemmer med det som faktisk står i teksten. For å unngå å gjøre samme feil vil jeg i dette avsnittet bruke forfatterenes egne ord på kildens språk.

⁶⁵ Virgilianos manual var et uferdig manuskript utgitt under pseudonym.

⁶⁶ Ulempen med å bruke kilder utenfra Italia er at man risikerer at forfatterne har blitt ensidig påvirket og derfor ikke gjengir et veldig pålitelig bilde. Men på en annen side kan dette gjelde de lokale italienske teoretikerne også.

⁶⁷ Neumann 1993

⁶⁸ Neumann 1993; s.541, fotnote 16.

Neumann (1993) definerer *diminutions* som en underkategori av *passaggi*, og begrunner det med at mens *diminutions* alltid er basert på en melodilinje kan *passaggi* også forlate melodien helt.⁶⁹ Brown (1976) og Donington (1963) bruker felles terminologi, og setter likhetstegn mellom *passaggi* og *diminutions*.⁷⁰ Dickey (1997) skiller mellom *ornaments* og *divisions* uten nærmere forklaring, men sier *passaggi* er elaborerte *divisions*.⁷¹ Herbst (1658) og Krüger (1660) sier diminutionen er ”å dele en stor note i raske mindre noter” og nevner som eksempler mindre ornamenter som *accento*, *tremolo*, *groppo* og *tirata*, Krüger inkluderer også *trillo* og *passaggio*.⁷² Herbst skriver videre at ” *diminutionen* som ikke fortsetter trinnvis, er *trilli* og *passaggi*. [...] *Passaggi* er en passasje av raske løpende noter, både trinnvis og i sprang, både stigende og synkende over noten det gjelder.”⁷³ Printz (1689) skriver: ”*Passaggio* er når flere løpende figurer andre enn *tirata* og *circulo* blir satt sammen.” Utifra de tyske kildene og Dickeyes syn virker det som *passaggi* består av *diminuti*, ”forminskede” noter, og er en type elaborerte diminusjoner som kan gå trinnvist eller ved sprang.

Verbet *diminuire* i moderne italiensk betyr å ”gjøre (noe) mindre”. Francesco Rognoni nevner i 1694 ”*passaggi di Diminutioni*”, som jeg forstår som ”passasjer av enheter bestående av noter som er gjort mindre”. Det er en språklig forskjell mellom ordene *diminutioni* og *diminuti*. *Passaggi* blir utifra Rognonis formulering en sammensetning av flere diminusjoner, i motsetning til ”*passaggi di diminuti*”, som ville være en sammensetning ”forminskede noter”. Slik jeg ser det må man ta et metodisk valg i kategoriseringen av disse begrepene, fordi man kan forsvare både å kategorisere dem som underkategorier av hverandre eller som likeverdige kategorier. Mitt hovedpoeng i dette avsnittet er at diminusjoner og *passaggi* sannsynligvis ikke er det samme. Viktig informasjon kan misforstås eller i verste fall gå tapt i oversettelsen av originalkilder ved å se bort fra nyanseforskjeller i disse ordenes betydning.⁷⁴

Med støtte i overstående primærkilder og de italienske språklige nyansene velger jeg i denne oppgaven å definere *passaggi* og *maniere* som underkategorier av *diminution*. Terminologien jeg bruker videre er følgende: *Diminution* er fellesbetegnelsen for alle former

⁶⁹ *ibid*; s. 585 : ”*Passaggi* : *Florid ornamental figurations, often left to improvisation, sometimes written out. In addition to diminutions, which are a subspecies of the passaggi, the latter also comprise such figurations that have no reference to an underlying melody (...)*”. Det er verdt å huske på at boken omhandler hovedsakelig musikk fra 1600 og oppover.

⁷⁰ Brown 1976; s. 1

⁷¹ Dickey 1997; s.247

⁷² Herbst 1656, kap II. Doctrina, Krüger 1660, kap II, i Gramp, Florian 2006. Se 3.2. for definisjoner

⁷³ *ibid*.

⁷⁴ Det vil kunne forklare blant annet sekundærkildenes uklare syn på mengden ornamenter brukt i komposisjoner. Neumann oversetter det tyske verbet ”*passagieren*” til ”*diminutions*” og slutter utifra dette at ornamentasjon var begrenset til ett sted i komposisjonen (1993; s.536, fotnote). Brown oversetter Maffeis ornamentasjonsregel for ensemble med ornament, men forklarer så at han antageligvis mener *passaggi* utifra noteeksemplet. (Brown 1976; s.54) Som nevnt tidligere har Foremann (2007) oversatt det samme sitatet med *passaggi*, så det er sannsynligvis Brown mener disse to begrepene er ekvivalente.

for ornamentering. *Passaggi* er elaborerte diminusjoner, mens *maniere*,⁷⁵ eller figurer, er ulike små ornamenter standardisert i overgangen til 1600-tallet.⁷⁶ *Maniere* består av ornamenter med få tonehøyder, og inkluderer enkeltstående ornamenter som også eksisterte på 1500-tallet. Blant annet basert på overstående kilder vil jeg i dette kapittelet gi en oversikt over noen *passaggi* og *maniere* funnet i italiensk diminusjonslære i overgangen til det 17. århundre.

3.2 Passaggi

Min definisjon av *passaggi* er altså utbroderte diminusjoner. Det sier seg selv at i korte *passaggi* med få noter finner man fellestrekk mellom de ulike komponistene, men ganske raskt blir variasjonsmulighetene så mange at det er umulig å gi en generell framstilling. Stort sett følger diminusjonspraksisen mellom 1580 og 1600 de grunnleggende retninglinjene formulert av Virgiliano mot slutten av femtenhundretallet:⁷⁷

1. *Diminusjonene bør gå trinnvis så mye som mulig.*
2. *Annenhver note i diminusjonen vil være konsonerende og dissonerende. ("gode" og "dårlige").*⁷⁸
3. *All noter som springer må være "gode". (d.v.s. konsonerende).*
4. *Originalnoten må spilles i starten, midten og slutten av slaget (den diminuerte originalnoten).⁷⁹ Hvis det ikke passer å spille originalnoten i midten må man i hvertfall spille en konsonans og aldri en dissonans (unntatt den øvre kvarten).*⁸⁰
5. *Når melodien går oppover må den siste noten av diminusjonen også gå oppover; det motsatte er også sant.*
6. *Det er en fin effekt å "løpe en oktav på langs" (correre un'ottava di lungo) enten ovenfra eller undenfra, når det passer.*
7. *Ved oktavsprang må det være oppover og ikke nedover, for å ikke kollidere med de andre stemmene.*
8. *Diminusjonen bør aldri fjerne seg lengre enn en kvint fra originaltonen*

⁷⁵ Dickey 1991; s.1

⁷⁶ "små" ornamenter: ornamenter med få tonehøyder. Definisjon lånt av Neumann 1993; s.7

⁷⁷ Dickey 1997; s.248-250. Min oversettelse, med utgangspunkt i originalen og Dickeys engelske oversettelse.

⁷⁸ ibid. Dette er mer å fastslå en sammenheng mellom at konsonante toner kom på betonte slag, mens dissonante toner kom på ubetonte slag.

⁷⁹ Virgiliano snakker om diminusjon av helnoter, altså en halv takt i moderne notasjon. Min oversettelse.

⁸⁰ se regel 10

9. *Bare på de to "G" i midten kan man fjerne seg syv toner fra originalnoten opp eller ned, men kun ved sekstendelsløp.*⁸¹
10. *Når man finner to stigende terser (eks.: g-h-d) kan man bruke kvarten under originaltonen fordi det vil være oktav til siste tone. Det samme gjelder for synkende terser (med kvarten over øverste tone).*

Spesielt regel fire og fem er nyttige for å sikre at den kontrapunktiske stemmeføringen forblir intakt. Regel seks og åtte kan virke motstridende, men Virgiliano mener at man kan erstatte andre originaltone med oktaven over eller under. Man skal imidlertid ikke gjøre sprang større enn en kvint på vei til oktaven.⁸² Virgilianos regler er et godt utgangspunkt for å lage diminusjoner, med noen flere friheter for instrumentalister i forhold til konsonerende sprang. Imidlertid mente de fleste komponistene at brudd på reglene kunne rettferdiggjøres ved å oppnå en spesielt god effekt. Regelbrudd i en rask diminusjon ville uansett være over så raskt at selv de mest erfarne lytterne ikke vil kunne oppfatte det. Ganassis måte å ornamentere en melodilinje kan også føre til mindre alvorlige regelbrudd. Ganassis bruk av alternative former viser hvordan han ser hovedintervallet som skal dekoreres som avstanden mellom hver helnote, altså starten av hver hele takt.⁸³ Dette gir en større frihet i ornamenteringen, og later til å være et vanlig utgangspunkt for diminusjon på 1500-tallet.⁸⁴

Diminusjonsmanualene viser at alle komponistene har nyanseforskjeller i stil og særskilte interesseområder.⁸⁵ Representanter for slutten av 1500-tallet var blant annet Girolamo dalla Casa, Riccardo og Francesco Rognoni, Giovanni Bassano og Giovanni Battista Bovicelli. Dalla Casa organiserer sin manual (1584) etter originaltonenes lengde. Brillians og hurtighet gir ikke videre rom for rytmiske og melodiske variasjoner eller lek med motiver. Bassano (1585) følger dalla Casa men har flere figurer og melodiske motiver. Han, blant flere andre, sparer ofte de lengste og mest utbroderte versjonene til sluttkadensen. Riccardo Rognoni (1592) og Bovicelli (1594) beholder noe av den eldre stilen ved at de, i likhet med tidligere musikere, ornamenterer nesten hver tone med enklere figurer. I tillegg har de det samme brå skifte i rytmisk puls med sporadiske raske løp som dalla Casa og Bassano har. Ifølge Brown er Riccardo Rognonis stil den mest kompliserte og utbroderte av disse fire. Bovicellis stil er mer idiomatisk for stemmen, med mange figurer typisk for 1600-tallet.

⁸¹ Betydning uklar.

⁸² Dickey 1997; s.250.

⁸³ Horsley 1951; s. 7-8. Fordi man i moderne notasjon gjerne halverer noteverdiene i nye utgaver av eldre musikk, vil man idag gå utifra notene som begynner hver halve takt.

⁸⁴ Ganassi, sitert i Brown 1976; s 20-21

⁸⁵ Karakteristikkene er delvis tatt fra Brown 1976; s.48.

Francesco Rognoni tilhører til en viss grad også denne tradisjonen, men er påvirket av *seconda prattica* og har derfor også flere nyere elementer.⁸⁶ I den nye vokalstilen ble kontinuerlig jevne noteverdier sett på som mindre elegant. Caccini, Brunelli og Bovicelli påpeker at man kan variere åttendeler og raskere noteverdier ved punkterte noter, enten første note, andre note eller å blande de to.⁸⁷ (eks. 3.1.)



Eks. 3.1.

I likhet med Zacconis råd om ensemblesang kritiserer Bovicelli dem som allerede i stykkets begynnelse starter med *passaggi*.⁸⁸ Zacconi sier at man bør øke mengden ornamenter etterhvert, men sørge for å ikke la midtdelen være bar og så ornamenter overdrevet mye mot slutten.⁸⁹ I mange diminusjonsmanualer får kadensene en spesielt stor plass. Brown mener at på grunnlag av dette og at de alltid er skilt fra de andre *passaggiene* kan vi anta at man alltid kan bruke dem i kadenser, uansett bruk av ornamenter i resten av stykket. Ingen 1500-tallskilder tyder imidlertid på at man *må* bruke dem i kadenser, som er tilfelle i kilder fra de neste århundrene.⁹⁰ I diminuert kontrapunkt ornamenterer man spesielt den dissonerende forholdningstonen i soprankadensen.⁹¹ Ornamentikken blir slik med på å markere en avslutning av en periode. Hvorvidt det var en ritardando i kadensene er det noe uenighet om. Neumann legger frem et overbevisende kildemateriale som grunnlag for å si at ritardando var normen, enten på siste tone i kadens før sluttone eller i hele kadensen.⁹² Og Bovicelli sier om *groppetti* at man enten skal ritardere på slutten eller bare bremse opp på siste tonen, fordi "en rytter ikke ville stoppe brått midt i et løp, men sakke farten rolig".⁹³

Caccini er restriktiv med bruk av *passaggi* men åpner for å bruke noen få. Disse plasseres på lange stavelser og i finalekadenser.⁹⁴ Sangeren Maffei sier *passaggi* skal legges til nest siste stavelse i ordet, så den siste stavelse kommer på sluttnoten.⁹⁵ Diminusiones fungerer best på lange toner, og man bør ikke gjøre *passaggi* på fjerdedeler med tekst, men de

⁸⁶ Neumann 1993; s.532.

⁸⁷ Dickey 1997; s.252-253. Noteeksempel fra Caccini 1601

⁸⁸ Bovicelli 1594; s.16

⁸⁹ Dickey 1997 s.251.

⁹⁰ Brown 1976; s.20-21. Det er imidlertid en interessant observasjon når man ser *passaggi* i kadens som en forløper til den plassen den frie kadensen får senere i historien.

⁹¹ K. Berger 1987; s. 137.

⁹² Neumann 1993 ; s.70.

⁹³ Bovicelli 1594 ; s.12.

⁹⁴ Caccini 1607; *Ai lettori* ; s.2.

⁹⁵ Brown 1976; s. 54. Om han med "lang" stavelse mener trykktung stavelse mener jeg utifra noteeksempler at det kan stemme for finalekadenser, men ikke for plassering av *passaggi* generelt, der komponistene fulgte forskjellige ideer.

kan ornamenteres noe om de er melismer.⁹⁶ På halvnoder kan man synge *passaggi* om de ikke kommer i veien for teksten. På semibreve og breve kan man ornamenterer så mye man vil. Vokalen *o* fungerer best for å synge *passaggi*, mens *i* og *u* fungerer dårligst.⁹⁷ Zacconi mener at *passaggi* kan synges på alle vokaler, men på noen krever mer øvelse enn andre.

Praksis for bruk av ulike ornamenterer varierer imidlertid litt hos de forskjellige forfatterne. Ikke minst finnes det en del selvmotsigelser i lærebøkene mellom tekst og noteeksempler. Et naturlig spørsmål i denne sammenhengen er om lærebøkene er valide som kildemateriale for den faktiske utøvelsen. Man bør ta forbehold om at de sannsynligvis vil avvike noe fra praksis. De kan være lagt opp pedagogisk og forenklet, i og med at flere forfattere poengterer at boken ikke er beregnet på de som allerede kan diminuere. De kan være ment for å skulle imponere leseren og vise ornamenter som neppe ble gjort i praksis, basert på ornamentenes hurtighet og utsagnet om at madrigaler ikke skulle spilles saktere i ornamentert versjon. Også konteksten læreboken er skrevet i kan påvirke innholdet, avhengig av hvem den er dedisert til og hvorfor den er utgitt. På tross av disse elementene kan diminusjonsmanualene regnes som et godt utgangspunkt for ornamentering, så lenge vi ikke anser dem som absolutte regler. Spesielt når elementer er nevnt flere steder av uavhengige forfattere, hvor påvirkning av andre er lite sannsynlig, må man anta at de var vanlig i bruk og derfor kan gi et utgangspunkt for egen diminusjon i dag.

3.3 Diminusjonsfigurer

Femtenhundretallets ekstensive kategorisering av retoriske figurer hadde stor innflytelse på musikken.⁹⁸ I *Musica Poetica* skriver Joachim Burmeister om musikalske figurer og ornamenter at ”deres varianter er kjent for å være så mange blant komponister at det er omtrent umulig for oss å bestemme deres antall”.⁹⁹ Som det kommer frem hos antikkens retorikere Cicero og Quintilian er imidlertid figurens navn uviktig uten en forståelse for dens formål og vesen.¹⁰⁰ På en annen side kan kategorisering avklare og bevisstgjøre figurens funksjon og effekt, slik at man som utøver kan bruke den på en intendert måte. Jeg vil her derfor prøve å finne frem til en slags grunnidé ved ornamentet og organisere materialet

⁹⁶ ibid. Man kan isåfall gjøre noen få ornamenter.

⁹⁷ De italienske vokalene *o* og *u* vil uttales som de norske vokalene *å* og *o*.

⁹⁸ Tarling 2005; s.192

⁹⁹ Burmeister (1606) 1993; s.157, egen oversettelse av ”their variety is known to be so wide and great among composers that it is hardly possible for us to determine their number”.

¹⁰⁰ Tarling 2005; s.192

deretter. I forsøket på å kategorisere og forklare de forskjellige figurene bruker jeg noen begreper.¹⁰¹ *Form* brukes for å si noe om figures konkrete utforming i notasjon, hvor det eksisterer en grunnidé med variasjoner. *Karakter* brukes om figures uttrykk og måten den utøves på. Figures *bruk* inkluderer både konkret bruk i forhold til noten man ornamenterer over og semantisk bruk i forhold til ord og affekt. Jeg har forsøkt å gruppere figurene grovt sett etter deres form, under hovedkategoriene *melodiske figurer*, *dynamiske effekter*¹⁰² og *fluktuerende ornamenter*.¹⁰³

Den noterte tonen som man diminuerer utifra kalles her *originaltone*. Navn i *kursiv* viser til ornamentets betydning rundt 1600-tallet. Jeg referer vanligvis til figurene under deres italienske navn, med mindre det latinske navnet virker som standardbetegnelsen.

3.3.1 Melodiske figurer

Accenti (it. *betont, aksentuert*)

Lodovico Zacconi er den første vi kjenner til som bruker ordet *accenti* i sin *Prattica di Musica* fra 1592.¹⁰⁴ Han skriver at sangeren må legge til *accenti* og *trilli*¹⁰⁵ etter ordets innhold, og om utøveren ikke behersket eller ville gjøre *passaggi* var mindre ornamenter som *accenti* likevel obligatorisk. *Accento* er et uklart begrep fordi det av og til refererer til ett spesifikt ornament og andre ganger til alle ornamenter bestående av få noter. Ornementene har likevel visse fellestrekk, og *accenti* kan derfor sees på som en familie av melodiske ornamenter med fellestrekk i form, karakter og bruk.¹⁰⁶

En *accento* består av få toner som ”fører stemmen fra en note til den neste”.¹⁰⁷ Formen varier, men relasjonen mellom *accento* og originalnoten faller som regel innenfor tre kategorier : å fylle intervallet mellom to originalnoter, å utvide et synkende intervall ved å inkludere tersen under den andre originalnoten (beslektet med *intonatio*, se under) eller å utvide et synkende intervall ved å inkludere oversekunden på slutten av første *originaltone*.¹⁰⁸

¹⁰¹ Definisjoner i dette kapittelet er delvis bygget på Bruce Dickey's definisjoner i hans artikkel ”L'accento – a forgotten ornament” (Journal of Brass Society, 1991). Jeg har valgt å oversette ordene *form*, *manner* og *use* som form, karakter og bruk. Store deler av innholdet er også herfra og fra hans kapittel ”Ornamentation in early 17-century Italian music” i S. Carter 1997. Dette gjelder spesielt avsnittet om *accenti*, der alle noteeksempler er tatt fra Dickey.

¹⁰² Dynamikk var definert som ornamenter, i motsetning til dagens betydning av ordene. *Ornament* (lat.) betyr opprinnelig ”utsmykning” og datidens samlebetegnelsen gir derfor mening.

¹⁰³ Kategoriene er hentet fra Dickey 1997: *melodic devices*, *ornaments of fluctuation* og *dynamic effects*

¹⁰⁴ Lodovico Zacconi, (1592) 1983; *Prattica di musica*, Bologna: Forni ; Libro primo, cap. LXIII. Referert i Dickey 1991.

¹⁰⁵ Se definisjon senere i dette avsnittet.

¹⁰⁶ Definisjonen er hentet fra Dickey's artikkel fra 1991; s.117. Se denne for flere detaljer om emnet. I artikkelen fra 1997 angir Dickey en vid betydning av begrepet *accento*, og kategoriserer ikke bare etter navngitte figurer men etter deres grunnfigur og funksjon.

¹⁰⁷ Dickey 1991; s.117.

¹⁰⁸ også kjent i senere tid som *échappé*

Eksempel 3.2 viser et typisk eksempel på *accento*, nemlig bruk av et stigende sekund for å ornamentere et synkende intervall.¹⁰⁹ Ved bruk av denne typen *accento* tilføyer man en *decrecendo* på topp-tonen.¹¹⁰ Francesco Rognoni kaller dette ”den virkelige *accento*”, i motsetning til *accento* ved stigende sekundintervaller som fort kan bli kjedelig.¹¹¹ Det finnes imidlertid mange varianter av *accenti* beskrevet av andre musikere, og Francesco Rognonis *accento* er sannsynligvis presentert forenklet av pedagogiske grunner.¹¹²



Eks. 3.2

Bovicelli viser hvordan man kan inkludere hovedtonens øvre ters i *accenti* ved trinnvise synkende originalintervaller (eks. 3.3.). I praksis er dette en elaborert variant av Rognonis ”ekte” *accento*, fordi den i alle eksempler hviler på oversekunden før den fortsetter nedover. Bovicelli sier at ved halvtoner eller lengre originalnoter bør *accenti* varieres rytmisk.¹¹³ Vanligvis brukes også en type tremolo på oversekunden (markert med ^).



Eks. 3.3.

Eksempel 3.4. viser hvordan man kan gå opp til andre originaltone ved hjelp av en punktert figur fra dennes underters. Denne figuren er beslektet med *intonatio* eller *principar sotto la nota* (se under). Det samme kan gjøres ved tersintervaller.



Eks. 3.4

¹⁰⁹ Zacconi 1592 sitert i Dickey 1991; eks. 3, s.101

¹¹⁰ Dickey 1991; s.117

¹¹¹ F. Rognoni (1620) 1978; *Kunngjøringer for leseren*, s.0

¹¹² Dickey 1991; s.107.

¹¹³ Bovicelli 1594; s.13.

Avstanden i kvart- og kvintsprang blir ofte fylt ut av mellomtoner.¹¹⁴ At Zacconi velger å beholde spranget i sitt eksempel er derfor overraskende (eks. 3.5.):



Eks. 3.5.

Bruce Dickey går tilbake til ornamentets funksjon for å forstå grunnen til dette.¹¹⁵ Med utgangspunkt i vokalteknikk ville det hjelpe stemmen å legge inn mellomtoner, men teksten er også et viktig aspekt. Ved å bruke denne formen ved tostavelsesord slipper sangeren å skifte stavelse samtidig med spranget. Sangeren kan istedet plassere stavelsen på samme tone men rett etter slaget, slik at spranget skjer på en vokal. Slik blir teksten også lettere å oppfatte for tilhøreren.

Med eksemplet på *accento* ved terssprang gir Zacconis en spesielt interessant beskrivelse av selve utførelsen: at sangeren må forlenge den første noten litt inn i neste originaltone men uten å overskride en fjerdedels verdi.¹¹⁶ Deretter går man opp til tersen men er såvidt innom noten imellom. Det er tydelig at Zacconi mener rytmen ikke skal konkretiseres,¹¹⁷ men rytmisk befinner ornamentet seg ifølge Dickeyes realisasjon altså heller på plassen til andre originalnote enn første (eks. 3.6.). Francesco Rognoni, i likhet med sin far Riccardo Rognoni, noterer sin *accento* tilhørende første originaltone, men skriver at *accento* skal ”heller være sen enn annet”.¹¹⁸ Dette peker også mot en forståelse lik Zacconis utsagn. Det er sannsynlig at den metriske grunnstrukturen på samme måte som den melodiske grunnstrukturen ble tilslørt av 1500-tallets diminusjoner og at spesielt *accenti* kunne plasseres nokså fritt i forhold til slagene. Både Ganassis bruk av septoler i 1535 og de raske og kompliserte løpene til Rognoni i overgangen til 1600-tallet, virker først og fremst som forsøk på å organisere musikken så man kan lære den. Rytmisk pedanteri ville etter mitt syn gå imot 1500-tallets store ideal om *sprezzatura*, og ville heller ikke stemme overens med musikernes frihet i forhold til notebildet. Noterte eksempler¹¹⁹ viser *accenti* notert både mellom to helnoter og rytmisk tilhørende den ene eller den andre. På grunnlag av dette, samt at den blir

¹¹⁴ Etter min erfaring fra diminusjonseksempler var det ikke vanlig å fylle ut nedadgående kvintsprang direkte, men lavt oversekund ble gjerne tatt med i figuren.

¹¹⁵ Dickey 1991; s.102

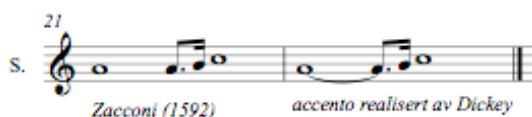
¹¹⁶ Loc. cit.

¹¹⁷ Dickey 1991; s.100

¹¹⁸ Rognoni (1620) 1978; *Kunngjøringer for leseren* s.0: ”L’accento vuol esser più tosto tardo che altrimenti...”

¹¹⁹ Se Neumann 1993; s. 212-213 for eksempler.

beskrevet som ”dvelende”,¹²⁰ vil jeg si at det er mindre viktig å plassere den rytmisk. Det virker derimot mest viktig å *ikke* fastsette plasseringen av *accenti*, men å heller tillate utøveren rytmisk frihet.



Eks. 3.6

Bovicelli, som den eneste i denne perioden, noterer eksplisitt dissonerende *accenti* på betont tid allerede i 1594.¹²¹ (Se eks. 3.7.) Reglene for diminusjon tillot ikke dette, men utover 1600-tallet ble det vanligere som følge av forandret behandlingen av dissonansen. Ifølge Neumann forekommer imidlertid *accento*en bare i oppadgående trinnvis bevegelse hos Bovicelli, den er en gjentakelse av forrige tone og følger derfor reglene for innføring av dissonans.¹²² Bovicellis dissonerende *accenti* ble muligens godkjent som en forsinkelse i overgangen mellom to toner, og var derfor mer et kontrollert brudd på diminusjonsreglene enn en eksplisitt dissonans.¹²³ Samtidig er det en mulighet for at dissonerende diminusjonstoner på betont tid var en del av praksis i større grad enn antatt, da vi ikke vet nøyaktig hvor stor diskrepans det var mellom notasjon og utførelse. Bovicelli kan ha skrevet ned en praksis som allerede var vanlig men notert annerledes.



Eks. 3.7.

Accento karakteriseres i særlig grad av å ha en rytmisk frihet som kan beskrives som dvelende, og denne rytmiske skjødesløsheten er et uttrykk for *sprezzatura*. En *accento* er sammenbundet med originalnoten så de to utgjør en helhet.

Det har tydeligvis vært uenigheter komponistene imellom om *accenti* skal brukes ved stigende eller synkende intervaller, eller i begge retninger. Som nevnt mener Rognoni at den ”ekte” *accento* er brukt ved synkende sekunder, mens Bovicelli kun bruker den ved stigende

¹²⁰ Beskrevet slik av Dickey 1997; s.257, hvor han siterer Zacconi.

¹²¹ Neumann 1993; s 23

¹²² ibid, s.98, Eneste eksempel på bruk i terssprang er med en forberedende sekundtone før tersen så man i praksis likevel får en trinnvis stemmeføring. Se Bovicelli *Regole*, s. 17-18.

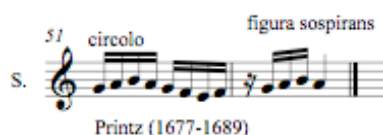
¹²³ Dickey 1991; s. 101

intervaller. Oratio Scaletta (1626) mener de bare skal brukes ved stigende intervaller og om det er flere i en rekke skal *accento* gjøres på vei mot den lyseste av tonene.¹²⁴ Bartolomeo Bismantova, som skriver i 1677, virker mindre opptatt av retningen på originalintervallene. Dickey mener han behandler *accento* mer som en intensivering av en enkelt note enn en overgang mellom to toner. Bismantovas versjon kan derfor sees som en bro mellom Italias *accento* av 1620 og den franske *accent* fra senere i århundret.¹²⁵ *Accenti* brukes der ornamentet er påkrevd men *passaggi* ville forstyrre melodien eller affekten. Eksempler er i åpningen av imiterende komposisjoner hvor en stemme starter alene, eller i partier med spesielt affektiv tekst. *Accenti* brukes spesielt på utbrudd og på ord som omhandler smerte, sorg, nåde, død o.s.v. Zacconi sier de bør unngås i tema i noen typer fuger, samt i deklamatorisk eller imperativ tekst.¹²⁶

Sirkelfigurer: circolo mezzo, figura sospirans og groppo

Circolo mezzo (it. *halvsirkel*) er en dreiefigur bestående av fire noter, hvor hovednoten gjentas som andre og fjerde tone. *Circolo mezzo* i originalform brukes ofte i løp på 1500-tallet, mens den rundt 1600-tallet oftere er en rytmisk variant eller *radoppiato*. Ved sammensatt stigende og synkende *circolo mezzo* kalles ornamentet en hel sirkel, *circolo*. (Eks. 3.8.)

Figura sospirans (lat. *sospirar: puste*) er en forsinket eller framskjøvet *circolo mezzo*, og Neumann ser den som en forløper til Tartinis mordent.¹²⁷ (Eks. 3.8.)



Eks. 3.8.

Groppo (it. *gruppe*)

Printz og Diruta beskriver *groppo* både som en enkeltstående figur (eks. 3.9a) og som varianten med forutgående trille (3.9b).¹²⁸ Den enkeltstående *groppo* er beslektet med *circolo mezzo*, men gjentar hovedtonen som første og tredje tone i figuren. En *circolo mezzo* fører derfor ofte et sekund opp eller ned, mens *groppo* fører en ters opp eller ned. Begge

¹²⁴ *ibid*, s. 110

¹²⁵ *ibid*.

¹²⁶ Dickey 1997; s.257

¹²⁷ Neumann 1993; s.539

¹²⁸ Printz 1689; s.18, §10 og §11. og Diruta 1610; s.18

5. regel om stemmeføring.¹³⁰



Eks. 3.9a



Eks. 3.9b

Eks. 3.9c

Fordi denne formen for *groppo* vanligvis vil føre til samme tone (eller ters) må den starte

sekstenhundretallet. Se Jeppesen (1939) 1992: s.32

¹³⁰ Se 3.2. Noteeksempel er fra Printz, sitert i Neumann 1993; s. 540

¹³¹ Noteeksempel er hentet fra Dickey 1997.

¹³² Brown 1976; s.8.

¹³³ Ifølge Brown er dalla Casa den første til å bruke begrepet *grosso* i 1584.

¹³⁴ Herbst (1656) 2007; s.7 : "Groppa heist eine Kugel oder Walze/ ist ein geschwindes nider und auffwanden der Stimme/ werden in den Cadentiis und Clausulis formalibus, oder Final-clausulen, entweder mit einem vorhergehenden tremolo, oder accento gebraucht/ müissen aber schärffer als die tremoli angeschlagen werden."

¹³⁵ Printz 1689; §11

tidligere, med andre noten på betont tid, for å få plass til ledetonen før tonika. *Groppo di sotto* (eks. 3.9.c), som brukes ved nedadgående kadens, avslutter med overtersen til neste originaltone, som er tonikaakkordens ters eller kvint. Derfor er den ikke fremskjøvet. Det er en detalj, men det kan ha betydning for frasering og vektlegging av ledetonen både før og i slutten av tonevekslingen. Det kreves imidlertid mer forskning for å kunne konkludere noe om denne teorien.

Groppo blir karakterisert av Praetorius som skarpere enn *tremolo*¹³⁶ og utførelsen kan isåfall likne noe på utførelsen av *trillo*. Dalla Casa impliserer at den er utaktet ved å nevne taktet *groppo* (*groppo battuto*).¹³⁷ *Groppo* øker ofte i hastighet, og Zacconi sier at man kan alternere tonene så mange ganger man vil så lenge man avrunder rolig.¹³⁸ Francesco Rognoni skriver: ”Man må alltid bremse opp på den nestsiste noten (...) som man vil ha *passaggio* på og spesielt ved *trillo* eller *gruppo*,”¹³⁹ og viser altså til en slags *ritardando*. Utsagnene til Zacconi og Rognoni mener jeg støtter definisjonen av *groppo* som et ornament fokusert rundt ledetonen.

Enkeltstående *groppo* er som regel del av et løp, mens den utbroderte varianten brukes oftest i kadenser. I tillegg til å bety ”gruppe” kan ordet i moderne italiensk også bety ”knote”. Navnet kan tyde på at ornamentet skal samle og avslutte noe. Mitt inntrykk er at den enkeltstående figuren ofte brukes der man ønsker å fremheve at tonen leder til en viktig tone, for eksempel på siste slaget i en takt før et harmoniskifte. På samme måte legger den utbroderte varianten vekt på ledetonen i kadensen. Det er ikke usannsynlig at dette er en arv fra de modale kirketonearternes kretsing om spenningstonen i modus.

Andre melodiske figurer

Tirata (it. *tirare*: dra) er et trinnvist løp oppover eller nedover (eks.3.10). I de eldre manualene blir det fleste notene ornamentert med *tirata* eller *circolo mezzo*, og Zacconi ser dem som grunnleggende figurer man kan gjenta ofte.¹⁴⁰ Presiseringen hos de tyske musikkteoretikerne om at *passaggi* er når flere figurer enn *tirata* og *circolo mezzo* settes

¹³⁶ Praetorius 1619: *Syntagma III*; s.235-237, sitert i Neumann 1993; s. 296.

¹³⁷ dalla Casa 1584: *Il vero modo*; s. 6-7

¹³⁸ Zacconi 1592, første bok, kap 66, sitert fra Brown 1976; s.9

¹³⁹ Rognoni 1620, Avvertimenti 7 : ”...bisogna sempre fermarsi sopra la penultima (nota) di qual si voglia *passaggio*, & in particolar sopra il *Trillo*, ò *Gruppo* per non dar subito in quella asprezza dell'ultima, perchè farebbe di disgusto alli ascoltanti .”

¹⁴⁰ Zacconi 1592; første bok, kap. 75. Sitert i Brown 1976; s.51

sammen¹⁴¹ kan bety at de var mer selvsagte i ornamenteringen uten å måtte begrunnes med virtuost eller affektivt innhold, som *passaggi* og etterhvert *maniere*.

Intonatio, også kalt *Principar sotto la nota* (it. å begynne under noten) er å starte en frase med en rask punktert oppgang fra en ters eller kvart under hovedtonen (eks.3.10). Ornamentet var mye brukt rundt århundreskiftet og nevnes blant annet av F.Rognoni, Caccini og Bovicelli. Francesco Rognoni sier at ornamentet ”ikke er annet enn en måte å gi grasiøsitet til stemmen på i starten av en note.”¹⁴²



Eks. 3.10.

3.3.2 Fluktuerende ornamentar

Fluktuerende ornamentar er regelmessige skift i tonens frekvens, det vil si både i tonehøyde og i intensitet, og omfatter vår nåtidige definisjon av triller, tremolo og vibrato.¹⁴³ Begrepene *tremolo* og *trillo* er noen av de vanskeligste begrepene å definere i 1600-tallets litteratur. Begrepene brukes om hverandre og teoretikerne har nyanseforskjeller i forklaringene. Neumann skiller mellom ornamentar med vekslende toner og med tonegjentagelse. Førstnevnte blir kalt *tremolo* av Ganassi, Diruta, Bovicelli men *trillo* av Cavalieri, Frescobaldi, Trabaci og andre. Sistnevnte, med tonegjentagelse, blir kalt *trillo* av bl.a. Caccini og Monteverdi.¹⁴⁴ Bildet kompliseres ytterligere ved at *tremolo* også kan bety noe lignende vår vibrato og isåfall sannsynligvis ble notert som gjentatte toner i lærebøkene. Utøverne behersket også sannsynligvis teknikker som ga andre effekter enn de vi bruker eller kjenner til idag. Med andre ord er det vanskelig å finne generelle regler for å definere disse ornamentene. Fellestrekk er imidlertid at de forandrer enkelttoners klangfarge og/eller tonehøyde, og de har ofte en intensiverende effekt.¹⁴⁵

¹⁴¹ Printz 1689; §30.

¹⁴² Rognoni (1620) 1978, Avvertimenti, nr.5. "[...] questo principiare non è altro, se non un dar gratia alla voce nel principiar delle note."

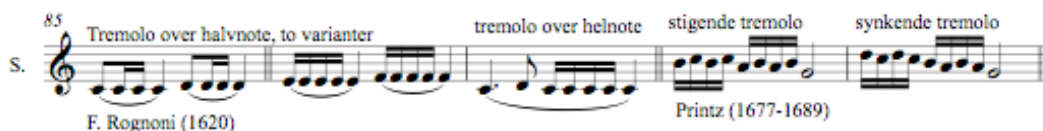
¹⁴³ *Groppa* kunne også ha vært plassert fluktuerende ornamentar, men jeg har valgt å kategorisere den som en melodisk figur på grunn av dens grunnstruktur. Mens den består av (ihvertfall) tre tonehøyder, består de fluktuerende av to eller en.

¹⁴⁴ Neumann 1993; s.287

¹⁴⁵ Dickey 1997; s. 263

Tremolo (it. *skjelving*)

De fleste fluktuerende ornamenter ble kalt *tremolo* (it. *tremere*: *skjelve*) og refererer noen ganger til det vi kaller vibrato, andre ganger til det vi kaller trille.¹⁴⁶ Det var hyppig brukt gjennom hele det sekstende og syttende århundre. Ettersom det var plassert tidlig i lærebøkene var *tremolo* sannsynligvis sett på som det enkleste og mest grunnleggende ornamentet. Musikkteoretikeren Zacconi skriver i 1592: ”*Tremolo er den sanne dør for å komme inn til passaggi og for å mestre gorgie, fordi et skip beveger seg lettere når det først er blitt satt i bevegelse enn når bevegelsen skal startes.*”¹⁴⁷ Dickey skriver at Praetorius og andre teoretikere forklarer *tremolo* som en skjelving i stemmen hos gode sangere, spesielt den hos unge gutter.¹⁴⁸ I instrumentalmusikk fra første del av det 17. århundre er *tremoli* ofte skrevet ut som repeterte åttendelsnoter med eller uten bindebuer, og kan derfor støtte ideen om *tremolo* som en type vibrato (eks. 3.11a).¹⁴⁹ Brown mener derimot at *tremolo* er en alternering av to toner i sekundavstand eller tersavstand og refererer til Ganassi,¹⁵⁰ mens Printz skriver at *tremolo* er en skarp skjelving i stemmen så nabotonen blir berørt.¹⁵¹ Herbst og Krüger skriver at *tremolo* blir kalt *mordanten* av tyske organister og instrumentalister, og at den er mere rettet mot disse enn mot sangere.¹⁵² Alterneringen kunne gå oppover eller nedover fra hovedtonen, men Herbst skriver at den synkende *tremolo* ikke er like god som den stigende *tremolo*.¹⁵³ (Se eks. 3.11c)



Eks. 3.11a

Eks. 3.11b

Eks. 3.11c

Dickey mener det er sannsynlig at utførelsen av *tremolo* var en myk og regelmessig fluktuering av intensitet og/eller tonehøyde, basert på Francesco Rognonis skille mellom den

¹⁴⁶ Brown (1976, s.5) beskriver tremolo som en trille (etter Ganassi), mens Dickey (1997, s.263) beskriver den som en myk trille eller vibrato.

¹⁴⁷ Zacconi 1592, *Prattica di musica*, bok 1, kap.66, fol.60 . Sitert i Brown 1976; s. 7: ”...il tremolo, cioè la voce tremante è la vera porta d'intrar dentro passaggi, & di impataonirse delle gorgie ; perche con più facilità se ne vā la Nave quando che prima è mossa ; che quando nel principio la si vuol muovere...” Egen oversettelse.

¹⁴⁸ Praetorius sitert i Dickey 1997; s.263

¹⁴⁹ Dickey 1997; fotnote 25, s.267

¹⁵⁰ Brown 1976; s. 5. Ganassi er den eneste vi kjenner til som nevner tertremolo. Uttrykket kan ha hatt forskjellig betydning gjennom århundret.

¹⁵¹ Printz 1689; Kap V, §9, s.47

¹⁵² Herbst (1656) 2006; s.7, Krüger, 2006; s.25. Sammenlikningen med mordent vil si at nabotonen blir berørt, og vi kan derfor antageligvis slutte at Printz, Herbst og Krüger er enige definisjon av tremolo.

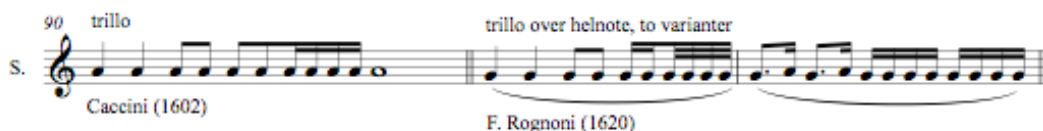
¹⁵³ Herbst (1656) 2006; s.7.

og *trillo* (se *trillo*).¹⁵⁴ Christopher Simpson skriver i *The Division Viol* i 1665 at ornamenter som *tremolo* og *trilli* bør spilles i et buestrøk, noe som støtter Dickey's karakterisering.¹⁵⁵

Tremolo er et ornament som brukes på enkelttoner, men det finnes få anvisninger for dens konkrete bruk. Tastespilleren Tomàs de Sancta Maria sier at de kan dekorere semibreve, minima og noen ganger semiminima. Francesco Rognoni sier *tremolo* blir ofte brukt og med eleganse, og den gjøres som regel på punkteringen av hver note.¹⁵⁶ På grunn av plasseringen er det sannsynlig at han her snakker om *tremolo* i betydningen ”vibrato”, men noteeksemplene hans viser både en variant over halvtone med kun gjentatte noter (eks. 3.11a) og en variant over heltone med synkopert enkeltmordent før tonegjentakelsene (eks. 3.11b). Organisten Diruta anbefaler å bruke dem i starten av *ricercari*, *canzoni* og andre stykker der en hånd spiller kun en linje, og ellers der de passer.¹⁵⁷

Trillo

Trillo er ifølge Brown en tonerepetisjon som øker i hastighet mot slutten, og dermed øker intensiteten i en kadens (eks. 3.12.). Neumann og Dickey mener bruken av ordet *trillo* kan bety både tonerepetisjon, vekslende toner (som *tremolo*) eller en kombinasjon av disse to.¹⁵⁸



Eks. 3.12

Dickey gjør en interessant refleksjon over notasjonen av *trillo* hos Giovanni Luca Conforto. Conforto er den første som noterer *trillo* i 1593,¹⁵⁹ og han noterer et 3-tall under notebjelken for å fordoble antall og hastighet (eks. 3.13.). Conforto lager altså en slags forkortelse for *trillo*, og Dickey mener dette muligens kan overføres til andre *trilli* med få noter. Hans hypotese støttes av Ottavio Durantes bemerkning om symbolet for *trillo*, *t*, at ”når

¹⁵⁴ Dickey 1997; s.264

¹⁵⁵ Christopher Simpson 1665; s. 12

¹⁵⁶ F. Rognoni (1620) 1978; Avvertimenti. ”...*Il Tremolo si fa sovente, ma però con gratia (...)* ; *per il più il Tremolo si fa sopra il valor del ponto di ciascuna nota* .” Egen oversettelse. Utifra Zarlinos bruk av *punto* som punktering, regner jeg med at Rognoni bruker ordet på samme måte. (Zarlino 1558; kap.70, s. 274)

¹⁵⁷ Brown 1976; s.7: Sancta Maria 1565: *Arte de taner fantasia*, bok 1 kap 19. og Diruta 1610; *Il Transilvano*, bok 1, s.20-22

¹⁵⁸ Neumann 1993; s.288, Dickey 1997; s. 265

¹⁵⁹ Conforto 1593 : *Breve et facile maniera...* sitert i Dickey 1997, s.165

man ser en *t* over en utskrevet *trillo* må man trille enda mye mer”.¹⁶⁰ Om Dickey's hypotese stemmer, styrkes synet på *trillo* som hovedsakelig en gjentakelse av samme tone, fordi de andre notene i figuren da blir mindre viktige i forhold.



Eks. 3.13.

Brown viser til diverse kilder og argumenterer overbevisende for at *trillo* ikke er en repetisjon av noter med ny attack men derimot en kontrollert vibrato som varer til siste *breve*.¹⁶¹ Dickey argumenterer imidlertid for det motsatte utifra Francesco Rognonis skille mellom *tremolo* og *trillo*, hvor han sier at sistnevnte er ”*battuto con la gola*” og at denne teknikken også blir brukt til å utøve raske *passaggi*.¹⁶² Neumann mener begge varianter eksisterte: ”The execution of this grace must have ranged from a clear and sharp separation of its tones to smoothly connected dynamic stresses without a break of the breath. One could speak of staccato and legato style of execution (of which the latter is a form of intensity vibrato). Unquestionably, both styles were used.”¹⁶³ Han nevner senere Praetorius som viser til strykere og deres fingervibrato¹⁶⁴ som eksempel på en slik myk *trillo*.¹⁶⁵

Det er interessant at man i kategoriseringen av disse ornamentene først og fremst fokuserer på melodisk utforming og artikulasjon, og mindre på ornamentets utvikling eller konkrete plassering. I mange av eksemplene på både *trillo* og *tremolo* med forutgående trille har notene samme rytmiske verdi, og vi kan ikke vite hvordan de ble utført kun utifra notasjon. Der den noterte rytmiske verdien forandrer seg er det tydelig at *trillo* går fra lengre til kortere noter, mens *tremolo* gjør motsatt. Det er for såvidt ingen uenighet om at *trillo* øker i hurtighet mens *tremolo* ikke nødvendigvis gjør det.¹⁶⁶ Jeg ser det som en mulighet at det er *dette* som skiller dem, og ikke nødvendigvis andre potensielle faktorer som for eksempel

¹⁶⁰ Durante, Ottavio : *Arie devote, le quale contengono in se la maniera di cantar con gratia*. (Roma 1608) Forord. Siteret i Dickey 1997, s. 265. Bruk av tegn for ornament er forøvrig fortsatt sjelden på denne tiden.

¹⁶¹ Brown 1976; s.10.

¹⁶² Dickey 1997; s.264. Nøyaktig hva som menes med ”*battuto con la gola*” er vanskelig å si. Å gjenta vokalen kan være med eller uten glottis på stemmen. Rognoni kritiserer også sangere som synger *gorgie* som om de ler og ”viser alle tennene de har i munnen”. Forøvrig er denne problemstillingen mer aktuell for sangere, og jeg går derfor ikke dypere inn i dette.

¹⁶³ Neumann 1993; s.289

¹⁶⁴ Fingervibrato er å presse fingeren raskt opp og ned på strengen men uten å slippe.

¹⁶⁵ Selv om spørsmålet om artikulasjon har en viss overføringsverdi til instrumenter, er det en mer aktuell problemstilling for sangere så jeg går ikke mer inn på dette her.

¹⁶⁶ Jeg har hittil ikke funnet noen kilder som sier at *tremolo* øker i hurtighet.

antall tonehøyder eller artikulasjon. Noteeksemplene hos hverken Brown, Dickey eller Neumann strider mot en slik hypotese. Utifra navnene er dette også plausibelt : en *tremolo* (it. : *skjelving*) impliserer ingenting om fart, men om tilstand. *Trillo* kan betegne en dreiebevegelse eller spinnebevegelse, sannsynligvis med økende hastighet. Med unntak av Rognonis *tremolo* på punkterte noter, virker det i tillegg som *tremolo* ofte brukes på begynnelsen av en note mens *trillo* er plassert mot slutten. Ettersom *trillo* oppsto med den nye stilen¹⁶⁷ kan intensivering ved økningen av hastighet ha vært spesielt effektivt for å oppnå en affekt. Flere kildestudier er imidlertid nødvendig for å teste ut denne hypotesen.

Både *tremoli* og *trilli* er vanskelig å definere både når det gjelder artikulasjon, tonehøyde og rytme. Fordi deres melodiske form tydeligvis går over i hverandre¹⁶⁸ er det kanskje mindre viktig. Det vi kan fastslå er at *tremolo* er variasjon i intensitet og/eller tonehøyde. Den har en mykere artikulasjon enn *trillo*, og brukes for å gi liv til en tone hvor man vil. *Tremolo* kan brukes på omtrent all musikk på 1500-tallet. *Trillo* er en bevegelse som gradvis øker i tempo og intensitet mot oppløsningsakkorden i kadenser, og karakteren kan være både legato og staccato.

Andre fluktuerende ornamenter

Bombo blir av Printz beskrevet som en figur med fire raske noter i samme tonehøyde. Printz' eksempel viser fire sekstendeler, og virker ifølge Neumann relatert til *trillo*. Printz skriver at den ikke brukes i vokalmusikk, men at man da istedet skal bruke en *trillo*.¹⁶⁹

Ondeggiamento (it. *onde*: bølge) er nevnt hos musikkteoretikeren Luigi Zenobi i 1600 som en av de improvisatoriske ferdighetene en musiker må ha: ”Musikeren må sette til enkle ornamenter som *trillo*, *tremolo*, *ondeggiamento* og *esclamazione*.”¹⁷⁰ *Ondeggiamento* er sannsynligvis et ord for vibrato eller en liknende bølgende bevegelse. Merkelig nok er ikke dette ordet nevnt hos hverken Neumann, Brown eller Dickey (av 1997). Det kan ha vært ukjent inntil nylig, eller være brukt kun av Zenobi. Uansett åpner det for at vibrato som term eksisterte, og ikke nødvendigvis bare var en form for *tremolo* som hevdet tidligere.

¹⁶⁷ Dickey 1997; s.264. *Trillo* er som sagt første gang nevnt av Conforto i *Breve et facile maniera* 1593.

¹⁶⁸ Et godt eksempel på dette er F. Rognonis *trillo*, som berører nabotonen to ganger istedenfor en, men ellers er helt lik hans *tremolo*. Se eks. 3.12.

¹⁶⁹ Printz 1689; Kap V, pkt. 16

¹⁷⁰ Hernandez 2010; s.6.

Ribattuta di gola, også kalt *Zimbelo*¹⁷¹ (it. *gjentatte slag fra halsen*) er hyppig i bruk på tidlig 1600-tall (eks. 3.14.). Sannsynligvis er karakteren lik *trillo*, da teknikken « ribattere con la gola » blir brukt for å lage begge ornamentene. *Ribattuta di gola* er ofte brukt som innledning til *trillo*.



Eks. 3.14.

3.3.3 Dynamiske effekter

Dynamiske effekter er intenderte forandringer i en eller flere noters uttrykk og intensitet. Ganassi skriver i 1535 at som maleren imiterer naturens effekter med forskjellige farger, slik varierer sangeren tonene etter hva han ønsker å uttrykke.¹⁷² Dynamikk i seg selv var altså ikke det nye rundt 1600, men heller en bevisst og intensjonell bruk av dynamikken for å gi en bestemt effekt. Disse effektene ble etterhvert kodifisert til standardornamenter.

Portar della voce (it. *å føre stemmen*) er overgangen mellom to noter (eks. 3.15). Ifølge Dickey er dette først og fremst et dynamisk ornament tross notasjonslikhet med en type *accento*. Ornamentet består av en gradvis crescendo på den første noten, i Francesco Rognonis versjon fulgt av en liten *tremolo*, eventuelt vibrato, på fjerdedelen som følger. Antageligvis er dette mer en beskrivelse av hvordan man skal skifte tone på en god måte enn et ornament.¹⁷³



Eks. 3.15.

Esclamazione (it. *utrop*) ble omtalt av Caccini som den viktigste til å *muovere l'affetto*.¹⁷⁴ Ornamentet er vanligvis en punktert halvnote etterfulgt av en fallende fjerdedel

¹⁷¹ Dickey 1997; s.260. *Ribattuto di gola* er av Dickey nevnt som et melodisk ornament, men fordi det har mange likheter med *trillo* og *tremolo* både i form og artikulasjon, mener jeg det kan kategoriseres som et fluktuierende ornament. Noteeksempelet er lånt fra Dickey, og er fra Monteverdis: "Duo Seraphim" fra Vesper (1610).

¹⁷² Ganassi 1535 i Dickey 1997; s. 260

¹⁷³ Antagelsen bygger på ornamentets navn og utforming, samt Francesco Rognonis utsagn : "Il portar della voce, vuol esser con gratia, il che si fa rinforzando la voce su la prima nota..." Oversatt : "Il *portar della voce* vil være med eleganse, noe som man gjør ved å styrke stemmen på den første noten..." Rognoni (1620) 1978; Avvertimenti nr.1

¹⁷⁴ Dickey 1997; s. 262

eller helnote etterfulgt av en fallende halvnote (eks. 3.16.). Ornamentet starter med en rask diminuendo fra en sterk tone fulgt av crescendo rett før andre note. Francesco Rognoni noterer en tremolo litt før noteskiftet, noe som viser hvor tonen intensiveres og dermed også nøyaktig startpunkt for crescendoen.¹⁷⁵ Ved større intervaller kreves en mer lidenskapelig *esclamazione*, ifølge Caccini. Ornamentet er ofte nevnt i kildene men er sjelden beskrevet. Fra navnet og noteeksempler virker imidlertid ornamentet brukt ved utbrudd og klage.¹⁷⁶

9 *esclamazione*
S. Cor - mio, deh non lan - gui - re
Caccini (1602)

14 *esclamazione med tremolo*
S.
F. Rognoni (1620)

Eks. 3.16.

Messa di voce er det motsatte av *esclamazione* og var mindre populær enn denne på første halvdel av 1600-tallet. Ornamentet utføres med en crescendo og så decrescendo på en lang tone. Den var i bruk fra begynnelsen av århundret selv om benevnelsen først kom nærmere midten av 1600-tallet.¹⁷⁷

Oppsummering

I denne delen har jeg gått gjennom de viktigste diminusjonsfigurene rundt 1600. Figurene er vanskelig å kategorisere, men man kan gruppere dem hovedsakelig som *melodiske figurer*, *fluktuerende ornament* og *dynamiske effekter*. De melodiske figurene er ornamenten som skal dekorere melodien, enten som ren utsmykning eller for å fremheve teksten. *Accenti* er en familie av ornamenten som oppsto rundt 1600 med *seconda prattica*, og brukes for å fremheve viktig tekst. De er vanligere i vokalmusikk enn i instrumentalmusikk,

¹⁷⁵ Rognoni (1620) 1978; s. 34.

¹⁷⁶ Caccini 1601; (har ikke sidetall). Teksten i Caccinis eksemplet er : *Cor mio, deh non languir...* (Mitt hjerte, åh, ikke lid...)

¹⁷⁷ Dickey 1997; s. 261. Dickey nevner her at Mazzocchi kan være den første til å bruke uttrykket i 1638, men referer da til bare en økning i både volum og pitch. Som nevnt tidligere henger de to siste parametrene sammen naturlig.

men bør ideelt sett portrettere teksten selv når komposisjonen framføres uten tekst. Sirkelfigurene *circolo mezzo*, *figura sospirans* og *groppo* er primært dekorative elementer fra 1500-tallet og videre. *Groppo* har ifølge kildene to betydninger, hvorav en utbrodert trillevariant brukt i kadenser er mest kjent. *Groppo* brukes, slik jeg forstår det, sammenbindende og avsluttende. *Tirata* er et ornament fra 1500-tallet med samme dekorative funksjon som *circolo mezzo*. *Intonatio* er en figur beslektet med *accento* og fremhever starten av en musikalsk frase.

De fluktuerende ornamentene *tremolo* og *trillo* er vanskelig å definere. Deres utforming glir over i hverandre, og definisjonene og terminologi i ulike kilder er varierende og uklar. Fellestrekk for de fluktuerende ornamentene er regelmessige skift i tonens svingninger, det vil si både i tonehøyde og i intensitet, og omfatter vår nåtidige definisjon av triller, tremolo og vibrato. De har ofte en intensiverende effekt.

De dynamiske effektene *portar della voce*, *esclamazione* og *messa di voce* brukes for å påvirke og berøre lytteren.

Diminusjonsfigurene i overgangen til det 17. århundre er uendelig mange, og ornamentets navn, utforming og definisjon varierte. For å organisere materialet bør man fokusere på ornamentets *formål* og *formens grunnidé* fremfor nøyaktig utforming. Ornamentets formål er den ønskede effekten på lytteren, og er viktig å forstå for å kunne plassere ornamentet i samsvar med komposisjonens utforming. Formens *grunnidé* er fellestrekk for alle ornamentene med beslektet utforming, og grunnidéen dannes av form, karakter og bruk. Det er nødvendig å identifisere grunnformen for å kunne gjenkjenne ornamentet i kildene, og dermed kunne slutte hvordan det bør utføres. Figurenes navn kan hjelpe oss å forstå både hva man ønsker å formidle og å gjenkjenne ornamentets grunnidé i de ulike variantene av ornamentet.

3.4 Et studieeksempel: *Io Son Ferito* (Palestrina)

For en bedre forståelse av mulighetene for ornamentering har jeg valgt å analysere to ornamenterte versjoner av sopranstemmen i madrigalen « Io son ferito ahi lasso » av Giovanni Perluigi Palestrina. (Se vedlegg 1 og 2.) Jeg har sett på Bovicellis vokalversjon og Francesco

Rognonis instrumentalversjon, utgitt i Milano i henholdsvis 1594 og 1620.¹⁷⁸ På grunnlag av at instrumentalisten skal etterlikne sangeren ser jeg begge som relevante eksempler for å få innblikk i ornamenteringspraksisen i denne perioden. En fullstendig oversikt over alle likheter og ulikheter mellom to komponister er umulig å få, og overskrider uansett alle rammer for denne oppgaven. Studien av Bovicellis og Rognonis *Io son ferito* er derfor tenkt som en stilstudie av to mulige løsninger av mange.

I denne analysen av ”Io son ferito” går jeg gjennom ulike elementer i komposisjonen og gir eksempler på disse fra notematerialet. Alle eksempler på ornamenter vil ikke bli påpekt. Analysens funn refererer alltid til ornamentene om ikke annet er presisert, og dreier seg altså ikke om den originale komposisjonen. Elementene jeg vil gå gjennom er *melodikk*, *rytmikk*, *harmonikk*, *stemmeføring* og *idiomatikk*, *diminusjonsfigurer* samt *bruk og plassering* av ornamentene.

Som nevnt tidligere brukes kadenser som tegnsetting for å markere perioder med hver sin affekt. Ordene på kadens er derfor understreket i teksten.¹⁷⁹

Io son ferito, <u>ahi lasso!</u> e chi mi <u>diede</u>	Jeg er såret, <u>akk!</u> og den som <u>ga</u> meg (såret)
accusar pur vorrei, ma non ho <u>prova</u> ;	vil jeg gjerne anklage, men jeg har ikke <u>bevis</u> ;
E senz'indizio al mal non si da <u>fedè</u> :	Og uten bevis vil ingen <u>tro</u> meg:
ne getta sangue la mia piaga <u>nuova</u> .	heller ikke blør mitt <u>nye</u> sår.
Io spasm'e <u>more</u> ; il colpo non si <u>vede</u> .	Jeg skjelver og <u>dør</u> ; slaget ser man <u>ikke</u> .
La mia nemica armata si <u>ritrova</u> .	Min fiende <u>er</u> (befinner seg) bevæpnet.
Che sia tornar a lei crudel <u>partito</u> ,	Hva ville det hjelpe å vende tilbake til henne, onde <u>skjebne</u>
che sol m'abbia a sanar chi m'ha <u>ferito</u> . ¹⁸⁰	for bare hun som har <u>såret</u> meg kan lege meg. ¹⁸¹

Melodikk

De melodiske bevegelsene hos Bovicelli synes i store trekk å følge Virgilianos regler for diminusjoner, med unntak av flere små intervallsprang. (Se 3.2.) Der melodien beveger seg utover den anbefalte kvintavstanden er det som oftest i bevegelse til originalnotens oktav, og følger derfor Virgilianos 6.regel om oktavløp (a6). Begge komponister følger som regel tonene i melodien, men Rognoni erstatter noen ganger originaltonen med andre konsonerende toner hvis det gir en bedre melodisk linje eller effekt (c1). Rognonis ornamenter går mye trinnvist men har også flere store sprang på opptil en duodesim (d6).

¹⁷⁸ Bovicelli, Giovanni Battista : ”Regole, passaggi di musica, madrigali e mottetti passeggiati” og Rognoni, Francesco: ”Alcune opere di diversi autori a diverse voci. Passaggiate principalmente per la viola bastarda, man anco per ogni sorte di stromenti e di voci”

¹⁷⁹ Noteeksemplet på vedlegg er nummerert etter samme system, så hver periode har sin bokstav. (A1, A2, B1 o.s.v.)

¹⁸⁰ teksten er hentet fra *Madrigali a 3,4,5 e 6 voci di Perluigi da Palestrina*, red. Frank X. Haberl 1884, Breitkopf & Härtel, funnet på www.imslp.org

¹⁸¹ Egen oversettelse. ”Partito” har jeg oversatt til skjebne, men det betyr noe lignende ”livslodd”. ”Che sia ...” kan være feiltolket i noen nyanser.

Den rytmiske karakteren gjør at man oppfatter ornamentene som selvstendige melodiske motiver innenfor komposisjonens rammer. Denne selvstendigheten uttrykkes også i gjentakelse av motiver, for eksempel i (c1). På samme sted er begge versjonene for øvrig så like at det er nærliggende å tenke at Rognoni må ha hørt Bovicellis versjon. Rognonis versjon har raskere noteverdier og flere sprang men samme melodiske bevegelse.

I (h1) spiller Rognoni på madrigalens imitasjon ved å starte samtidig som tenorstemmen og siden kopierer samme motiv i ornamentering av sopranstemmen. Rognoni bruker ofte sekvenserte melodiske motiver og skaper slik en ekstra dimensjon i komposisjonen, for eksempel i (j2). At ornamentikken ikke nødvendigvis bare var ren utsmykning ser vi også i (i3), hvor Bovicelli går vekk fra sopranstemmen og gjentar ordet ”*crudel*” (*ond*) for å framheve ordet. Rognoni setter også sammen motivene til lengre sammensatte temaer, og tenker muligens i lengre linjer enn Bovicelli gjør. Dette vises også ved at han av og til forskyver høydepunktet i frasen (a9) og skaper lengre ornamenterte fraser enn notert i sopranstemmen. Han binder også over flere fraser ved gjentakelse av tekst, som i (d5, d6). Dette bidrar på en måte til å tilsløre strukturen, men kan samtidig sees som en følge av at en ny affekt ikke begynner før etter kadens.

Rytmikk

Hos begge komponistene skiller ornamentene seg fra tidligere ornamenteringspraksis ved utstrakt bruk av synkoper. Størsteparten av Bovicellis ornamenter utenom *accenti* er vanlige figurer som *grosso*, *tirata*, *circolo mezzo*, men de er ofte rytmisert annerledes enn 1500-tallets standardversjoner. (a2, a6) Caccinis eksempel med de mer elegante rytmene går tydelig igjen. (se kap.3, eks. 3.1.) Bovicelli bruker hovedsakelig punkterte figurer, mens Rognoni har flere innslag av *lombardisk rytme* (b2) eller en kombinasjon (a2). Rognoni bruker også standardrytmene i raskere tempo enn de blir brukt tidligere. *Radoppiata*, et brått skifte til raskere noter, er en annen rytmisk effekt for å skape variasjon.¹⁸² Bovicelli bruker denne effekten for eksempel i (b4) og Rognoni i (d6). Rognoni går lengre enn Bovicelli i bruk av uregelmessige rytmer, som for eksempel figuren i (d4). At rytmikken fikk en mer sentral rolle i melodiutformingen rundt 1600 ser vi også eksempel på i (e2). De punkterte notene i motivet er kombinert med *accenti*, ofte på samme tone, og rytmiserer slik en melodisk linje mer enn tidligere komposisjoner har gjort. Lange løp med jevne noteverdier finner vi fortsatt, sammen med de punkterte notene fra den nye stilen. Denne kombinasjonen skaper mer

¹⁸² Dickey 1997; s.252.

rytmisk variasjon i musikken, og fremhever ulike karakterer i ulike musikalske perioder med affekt.

Harmonikk

Med unntak av Bovicellis dissonerende *accenti* er det få dissonanser i ornamenteringen. På ordet ”*moro*” (*død*) i (f2) gjentar Bovicelli en *ciss* mot akkordens *d*. Fordi den blir innført trinnvis og ikke liggende som de andre dissonansene gir den en skarpere effekt. Rognoni har en dissonans på slaget: en trinnvist innført dissonans på gjentagelsen av ordet ”*lasso*” (*akk*). (a7) Rognoni poengterer ordets betydning med et melodisk sukk i liten sekst-avstand til sopranen og liten none til tenoren i (a8) og intensiverer med liten none til sopranen i (a10).

Stemmeføring og idiomatikk

På grunn av teksten og at Bovicellis ornamenter har så få sprang er det sannsynlig at denne versjonen er tiltenkt en sanger. I tillegg er Bovicelli tydelig opptatt av tekstplassering, og han flytter også ordene om de kan gjøre at de høres bedre. Han forbereder omtrent alltid en ny stavelse ved å lande på samme tone rett før, slik at skifte av stavelse og toneskifte ikke skjer samtidig. (d3) Han tar samme hensyn om en stavelse sammenfaller med skiftet til siste tone, men ofte ornamenterer han også den siste tonen for å plassere stavelsen (c2).

Rognonis ornamenterte versjon er tydelig for en instrumentalist. Siden han selv var fiolinist og legger vekt på fiolinen i sin diminusjonsmanual, er det er nærliggende å tro at komposisjonen er for dette instrumentet. Ornamentene er idiomatiske for fiolin, og de ligger godt til for venstrehånden. Mange raske figurer som ikke er skalaløp kan spilles uten strengeskifte, og hurtige og store sprang er ofte til en løsstreng. Noterte bindebuer passer godt som strøkanvisninger, og Rognoni bruker en egen bindebue beskrevet i diminusjonsmanualen *Selva di Varii Passaggi* fra 1620, *lireggiare affettuoso* (d1).¹⁸³

Bruk av maniere

Et typisk trekk for Bovicellis ornamentering av *Io son ferito* er hans hyppige bruk av *maniere*, og spesielt *accenti*. Eksempel på det finner vi allerede i de første taktene, der *intonatio* (a1) og *accento* på betont tid (a4, a7) fremhever ordene *jeg* og *akk*. Bovicellis dissonerende *accento* på betont tid finner vi også i (d2). Den ligger på originaltonens

¹⁸³ Il *lireggiare affettuoso* er å spille flere noter på et busetrøk men skille dem ved hjelp av bevegelser med håndleddet. ”Il *lireggiare affettuoso*, cioè con affetti, è il medesimo come quel di sopra”, der han snakker om vanlig bindebue, ”quanto all’arco, mà bisogna che il polso della amno dell’arco, quali saltellando batti tutte le note [...] e questo è difficile à farli bene.” Rognoni 1620, forord til andre del : ”Istruttione per archeggiare o lireggiare gli instrumenti d’arco”.

oversekund, og Neumanns observasjon om at dissonerende *accento* alltid går trinnvis nedenfra i Bovicellis eksempler stemmer derfor ikke alltid. En vanlig *accento* på ubetont tid finner vi i (a3), og hans utbroderte *accento* finner vi sekvensert i (b3). Utenom *accenti* bruker Bovicelli også *ribattuta di gola* (f1) og *gropi*, men sjeldnere enn Rognoni gjør.

Rognoni bruker *maniere* i betraktelig mindre grad enn Rognoni, med unntak av kadensfigurer som *groppo* og *trillo*. Bovicellis utbroderte *acento* blir benyttet sekvensert blant annet i (j1). *Intonatio* og *accento* blir benyttet i (e1), men bevegelsen går opp fra originaltonen istedet for til den. Det kan tyde på at Rognoni bruker ornamentet mer som en løsrevet formel enn noe som ”fører stemmen fra en tone til den neste”.¹⁸⁴ Et annet eksempel er (i1), der notens siste tone går i ”feil” retning i for å lede linjen videre. Formens grunnidé, som nevnt i 3.2., inkluderer også dens funksjon, og det virker derfor heller som en ny bruk av figuren enn en variant av den.

Plassering og bruk av ornamentene

Som nevnt i forrige punkt mener Caccini og mange andre at *passaggi* skal plasseres på lange stavelser og i finalekadenser.¹⁸⁵ Bovicelli følger dette stort sett, og har *passaggi* blant annet på *fede* (d5). Det virker som Bovicelli bruker *accenti* og *intonatio* enten for å fremheve noen ord med viktig betydning (*lasso*, a4), eller for å markere ordenes betonte stavelser eller frasens tyngdepunkt (*mia*, e3).¹⁸⁶

Rognoni bruker *passaggi* annerledes enn Bovicelli. Han skriver i forordet til *Selva di varii passaggi* at man skal unngå *passaggi* på affektive ord og heller bruke *accenti*, *esclamazioni* og dynamiske effekter.¹⁸⁷ Hans tanke om at ”stemmen er instrumentet for å uttrykke sjelens idé framfor ordene” deles av blant andre Caccini, men utifra noteeksempelet ser vi at han ikke følger sine egen formaninger. Han har gjennomgående mye *passaggi* og få *maniere*. Samtidig virker det som om han er klar over forskjellen i ornamentenes natur, fordi han ofte lar starten av tonen være bar og plasserer *passaggi*ene på andre halvdel av noten som dekorasjon. (a5).

¹⁸⁴ Slik Dickey definerer det, se 3.1. Figuren kunne også vært en variant av Bovicellis utbroderte *accento* eks. 3.3, men fordi originaltonene er stigende intervaller og det første ornamentet ikke leder tilbake til neste originaltone med *f* som siste tone vurderer jeg det som en ikke-funksjonell *accento* fra ters, som i eks. 3.4.

¹⁸⁵ Caccini 1607, *Ai lettori*, s.2

¹⁸⁶ På grunn av så hyppig bruk av *accenti* er det imidlertid litt vanskelig å si om denne observasjonen er litt tilfeldig. Oppdeling av betoning stemmer overens med William Cockins (*The Art of Delivering Written Language*, 1775, s.33-35, 41.) sitert i Tarling 2005; s.120. Cockin poengterer at mens enkel betoning er en sterk aksent, viser kompleks betoning affekten bak betoningen og må derfor gjøres med en annen klangfarge i stemmen.

¹⁸⁷ Rognoni 1620, ”Avvertimenti à Cantanti” s.51.

Forskjellene i komponistenes bruk av ornamenter har en klar sammenheng med hvilket instrument de skriver for. Det kan også tenkes at Bovicellis versjon er for ensemblesang mens Rognonis versjon er for solofiolin med tasteinstrument. At Rognoni forlater melodien så mye som han gjør kan tyde på at han tar mindre hensyn til å opprettholde kontrapunktet fordi akkordtonene likevel ligger der.

Oppsummering

Bovicellis utforming har en rolig musikalsk puls, og stilen har bakgrunn i 1500-tallets ornamenteringsideal. Innflytelsen fra den nye stilens synkoperte rytmer er imidlertid åpenbar. Rytmikken består av både synkoperte og jevne noteverdier. Harmonisk peker han fremover i tid ved hyppig bruk av hans karakteristiske *accenti* på betont tid. Komposisjonen er velegnet for en sanger på grunn av ornamentenes plassering i forhold til teksten, at diminusjonene som regel går trinnvis og hans vane med å foregripe neste tone før skifte av stavelse så teksten kommer godt fram. Av *maniere* bruker han mest *accenti*, *intonatio* og standardfigurer som *circolo mezzo*, *grosso* og *tirata*. At han bruker mest den nye stilens *maniere* tyder også på at versjonen er ment for sang. Bovicelli bruker *accento* og *intonatio* for å fremheve ord med særlig betydning, frasens tyngdepunkt eller ordets betonte stavelse. *Passaggi* er reservert for kadensene og noen få andre steder, og avsluttes som regel med noe diminusjon av også den siste noten. Bruken av mengde *maniere* og *passaggi* kan skyldes stilvalg, instrumenttekniske hensyn eller at komposisjonen er ment for ensemblesang.

Rognonis utforming er preget av en fortettet melodisk tekstur og et virtuost og variert uttrykk. Melodisk beveger han seg ofte langt vekk fra originalnotene, men følger sopranlinjen på begynnelsen av originaltonene. Han beveger seg vekselvis trinnvis og i store sprang på opptil en duodesim. Rognoni sekvenserer melodiske motiver i stor grad og setter dem sammen til lengre sammensatte temaer. Dette peker tydelig fremover mot den nye stilens videre utvikling. Han forsinker noen ganger frasens høydepunkt og skaper slik en lengre frase. Rytmikken er ofte usymmetrisk, preget av raske løp og punkterte figurer. Hans ornamenterte versjon er antageligvis for fiolin. Ornamentene er idiomatiske for fiolinen, og Rognoni bruker en egen type bindebue, *lireggiare affetuoso*. Rognoni bruker få standardiserte figurer, med unntak av kadensfigurer som *grosso* og *trillo* samt noen få *accenti*. Det kan virke som han noen ganger løsriver figurene fra deres opprinnelige funksjon og bruker dem som selvstendige figurer uten sammenheng med tonene rundt. Rognoni motsier sin egen oppfordring om å moderere bruken av *passaggi*, og plasserer dem udiffjeransiert på både lange

og korte vokaler. På grunn av komposisjonens virtuositet og noen større friheter fra melodilinja, kan det tenkes at den er tenkt som et soloverk for fiolin og tasteinstrument.

I en slik analyse kan vi ikke konkludere med noe allmengyldig angående ornamenteringsstil rundt 1600. Utover tidsperioden kan valgene for diminusjon hos Bovicelli og Rognoni være begrunnet i instrumentvalg, i situasjon, personlig stil eller andre faktorer. Begge komponister er forankret i diminusjonspraksisen fra *prima prattica*, men samtidig har de elementer som tydelig plasserer dem nærmere *seconda prattica* enn mange av deres samtidige.

4 Diminusjon idag

Basert på analyse og drøfting i kapittel 3 vil jeg skissere hvordan man i praksis kan lære seg å diminuerere en melodilinje. Deretter vil jeg vise framgangsmåte for en ornamentert versjon av Cipriano de Rores *Io canterei d'amor*. (Se vedlegg 3 og 4.)

4.1 Diminusjon i praksis

1. *Utgangspunkt*: Man bør følge Virgilianos retningslinjer,¹⁸⁸ spesielt :

Regel 1: Diminusjonene bør gå trinnvis så mye som mulig.

Regel 4: Originalnoten må spilles i starten, midten og slutten av slaget (den diminuerte originalnoten).¹⁸⁹ Hvis det ikke passer å spille originalnoten i midten må man hvertfall spille en konsonans og aldri en dissonans (unntatt den øvre kvarten).¹⁹⁰

Regel 5: Når melodien går oppover må den siste noten av diminusjonen også gå oppover; det motsatte er også sant.

2. *Maniere*: man bør først lære alle typer *maniere* mekanisk, ved å vite hvilket trinn de fører til og jobbe med hver figur for seg. Flere eksempler på *maniere* finnes i diminusjonsmanualene, men Printz (1689) kan være et enda bedre utgangspunkt. Man kan spille etter en linje i et polyfont verk, for eksempel en madrigal eller orgelstykke.
3. *Passaggi*: Virgilianos fjerde regel sikrer god stemmeføring og er viktigere i *passaggi* enn i *maniere* som er mer standardiserte. I tillegg er regelen et nyttig verktøy fordi man da opererer med to typer figurer: en for å forlate noten og komme tilbake til den, og en for å forlate noten og gå til neste. Ved å kombinere forskjellige enkle formler kan man selv som begynner få et stort antall variasjoner.¹⁹¹ Zacconi sier at kunsten å gjøre *gorgie*¹⁹² ”ikke består så mye av variasjon eller forskjellige passasjer som en jevn utplassering av ornamentene. Å gjenta noen figurer, for eksempel sirkelfigurer og skalaløp, gir lytteren glede og oppfattes ikke som repetisjon i et visst tempo. Det er mye bedre å gjøre en ting

¹⁸⁸ Virgilianos retningslinjer for diminusjon står under 3.2

¹⁸⁹ Min oversettelse. Virgiliano snakker om diminusjon av helnoter, altså en halv takt i moderne notasjon. Se forøvrig likhet med Ganassi.

¹⁹⁰ se regel 10

¹⁹¹ denne praktiske framgangsmåten er foreslått av Bruce Dickey, bl.a. i Dickey1997; s.250

¹⁹² vokal *passaggio*, mulig med en annen artikulasjon. Bovicelli kritiserer *passaggio* i begynnelsen av et stykke, og at *gorgie* er enda verre, for man hører da ikke hele ordet, slik som *Benedi, benedic, benedictus*. Bovicelli 1594; s.16

ofte og bra, enn å gjøre mange ting og utføre dem dårlig”.¹⁹³ Et godt råd er altså å ikke gjøre altfor kompliserte ornamenter til å begynne med.

Man bør spille fra diminusjonsmanualer, både *passaggi* for intervaller og kadenser. Så bør man forsøke å memorere dem, og gjenta dem hver dag for å lære formlene.

4. *Variasjoner over materialet:*

- De rytmiske figurene kan varieres. Det kan være fint å bli litt lenger på den første tonen enn de andre for kontrapunktet skyld.¹⁹⁴
- Man kan variere melodiske figurene innenfor Virgilianos rammer. Brudd på reglene kan rettferdiggjøres ved en spesielt god effekt.
- Man må være bevisst på plassering av ornamentene i forhold til:
 - teksten : ordenes betydning, betoning, melismer på vokaler, o.s.v.
 - musikken : intervaller, kadenser, o.s.v.

5. *Stykket som helhet:* Man bør vite tekstens betydning og forstå stykkets struktur utifra kadensene. Som nevnt tidligere markerer kadensene slutten på en periode og en affekt, og affekten kan og bør virke inn på hvilke ornamenter man bruker. I tillegg til å bruke *maniere* på meningsfulle ord kan man også vise affekten ved å variere andre elementer, for eksempel instrumentets tessitura, stigende og synkende intervaller, kromatikk og dissonansbruk.¹⁹⁵

I tillegg til disse verktøyene er det fint å spille stykker fra området/perioden man undersøker for å lære typiske klisjeer. Man bør finne personlige preferanser og bruke en ornamenteringsstil man føler seg komfortabel med, så ornamenteringen etter hvert ikke blir et hinder men tvert imot åpner for egen kreativitet.

4.2 Et ornamentert eksempel: *Io canterei d'amor*

I ornamenteringen av *Io canterei d'amor* har jeg valgt en vokal stil, med vekt på *accenti* og idiomatisk stemmeføring etter modell fra Bovicelli. Mot slutten har jeg valgt å inkludere noen ornamenter mer egnet for fiolin, og har derfor også brukt Rognoni som modell. Min ornamenterte versjon er ikke ment å etterligne en av komponistenes stil fullstendig, men er en egen utforming av madrigalen med utgangspunkt i mine funn i kapittel 3.

¹⁹³ Zacconi, sitert i Dickey 1997; s.252

¹⁹⁴ Dette er ikke en entydig regel, unntak er for eksempel den hyppig brukte *lombardisk rytme*

¹⁹⁵ Tarling 2005; s.74. Se denne boken for et utfyllende presentasjon av retorikk i musikk.

For å få oversikt over stykkets struktur lokaliserte jeg først alle kadenser. Deretter fant jeg alle ord som enten har viktig betydning, som er betonte stavelser eller tyngdepunkt i setningen. Grunnstrukturen ble da slik:

Io cantere <u>i</u> d'am <u>o</u> r si novam <u>e</u> nte	Jeg vil synge om <i>kjærlighet</i> på nye vis
ch'al <u>d</u> uro <u>f</u> ianco il di mille <i>sospi</i> <u>r</u> i	fra det harde hjertet; tusen <i>sukk</i>
trare <u>i</u> per <u>f</u> orza e mille alti <i>desi</i> <u>r</u> i	skal jeg dra ut med makt . Og tusen andre <i>lengsler</i>
raccendere <u>i</u> nella <i>gelata</i> m ente;	vil jeg tenne i det <i>kalde</i> s innet;
e'l bel <u>v</u> iso vedre <u>i</u> cangiar s ovente,	Og det vakre <i>ansiktet</i> vil jeg se forandre seg ofte
e bagn <u>a</u> r gli <u>o</u> cchi e più pietos <u>i</u> giri	og <i>øynene</i> bli våte og bli fulle av medlidenhet
far como su <u>o</u> l, chi degli altrui mart <u>i</u> ri	som en som er trist for andres lidelse
e del suo <i>error</i> <u>e</u> : quando non <u>v</u> al si p ente	og for <i>feilen</i> hun har gjort når det ikke hjelper å angre

Understrekning markerer betont stavelse, *kursiv* markerer viktige ord og **fet** markerer kadens. På noen viktige ord eller betonte stavelser plasserte jeg ulike former for *accenti* for å fremheve ordet. På lange vokaler plasserte jeg lengre ornamenter, spesielt i ord mot slutten av en linje. Ved kadenser brukte jeg *groppi* eller *trilli*. For å følge Zacconis råd om en jevn utplassering av ornamenter og øke mengden etterhvert, er madrigalen ornamentert noe mer sparsommelig i begynnelsen.

Jeg har stort sett latt de første tonene av hver frase stå uornamentert fordi jeg ønsket at melodien lett skulle kunne gjenkjennes. Figurer som *gruppo* og *tirata* er hyppig brukt, ofte med punkteringer eller bakvendte punkteringer. (Se for eksempel t.2 og 3.) En fordel med den rytmiske fleksibiliteten i de punkterte figurene er at man lettere oppnår god stemmeføring hvis man noen ganger tillater dissonanser på de korteste notene (t.22).

I ornamenteringen av denne madrigalen merket jeg underveis at det var vanskelig å være konsekvent i forholdet til plasseringen av de ulike ornamentene. Det var lett å glemme teksten som styrende for plasseringen, og Rognonis selvmotsigelser i forhold til tekst og *accenti* virket med ett mer forståelig. Det er åpenbart en fordel å bli godt kjent med melodistemmen og teksten før man begynner å ornamenterer, slik at man er klar over hvor kadenser og tyngdepunkt befinner seg. Man bør også kjenne de andre stemmene for å unngå dissonanser, selv om man kan klare seg relativt godt kun med Virgilianos retningslinjer.

5 Oppsummering og konklusjon

Målet med denne oppgaven har vært todelt: å undersøke italiensk diminusjonspraksis i overgangen til det 17.århundre, og å vise hvordan denne praksisen kan gi et utgangspunkt for ornamentering av periodens musikk idag. Jeg har gjort dette ved å sette ornamenteringen inn i en musikkhistorisk kontekst, ved å drøfte kildemateriale og ved analyse av to ornamenterte versjoner av en madrigal. Fordi oppgaven er et todelt masterprosjekt med en praktisk del, har jeg også ornamentert en madrigal med utgangspunkt i materialet jeg har utforsket. Sammen med analysen gir dette et utgangspunkt for framføringen som skal belyse deler av den skriftlige oppgaven.

I arbeidet med oppgaven har spesielt kategoriseringen av små ornamenter vært en utfordring på grunn av varierende terminologi og bruk. Jeg har jobbet mye med å forstå ornamentenes grunnform og funksjon, og med å organisere dem på en måte jeg synes fungerer. Ornamentenes navn og funksjon har vært vesentlig for min forståelse av stoffet, og jeg tror med fordel språk og retorikk kan brukes i større grad enn tidligere i videre forskning på feltet. Denne forståelsen har også utviklet seg ved praktisk utforsking av materialet på fiolinen. Ved å analysere figurene så grundig har jeg fått et godt innblikk i de fleste hovedkategoriene av små ornamenter og deres bruk, noe som er nyttig for bruk i madrigalrepertoaret men også som et grunnlag for å forstå ornamentikken i tiden etter 1600.

Å fordype seg i en periode der musikken har vært i så stor forandring har tidvis vært utfordrende. Mange usikkerhetsmomenter kunne kanskje vært eliminert ved valg av en mer entydig periode. Samtidig har denne overgangsperioden vært særlig interessant og inspirerende på grunn av det store mangfoldet som finnes. På grunn av oppgavens omfang valgte jeg i analysen to komponister som eksempler på ulike stiler: Giovanni Battista Bovicelli og Francesco Rognoni. Etterhvert som jeg jobbet med stoffet ble det tydelig at selv om fokus opprinnelig ikke var å vise en historisk utvikling, ledet materialet likevel til refleksjoner rundt dette. Som nevnt blant annet i 2.1.2. var skillet mellom *prima* og *seconda prattica* mindre skarpt enn vi ofte ser det i ettertidens perspektiv. I denne oppgaven har jeg fått en dypere innsikt og mer nyansert syn på hvordan forandringen i perioden manifesterte seg. Komponistene Bovicelli og Rognoni har begge en stil som er vel fundert i *prima prattica*, men deres formspråk vitner om at de står midt i overgangen til noe nytt. Utformingen av 1600-tallets musikk er tydelig influert av - til og med kanskje en direkte konsekvens av -

1500-tallets diminusjonspraksis. For eksempel ornamentasjonspraksisens betydning for utformingen av de første sonatene vil derfor kunne være et spesielt interessant tema for videre forskning.

Å befatte seg med en annen tidsperiode fordrer at man har et bevisst forhold til hvordan man bruker fortiden som et utgangspunkt i en skapende prosess. Til alle tider har man gjort dette og debattert hvordan det bør gjøres. I renessansen hadde man ulike former for etterlikningsteknikker, og disse inkludert blant annet begrepene *emulatio*, *translatio* og *imitatio*.¹⁹⁶

Emulatio vil si etterlikne for å lage en variant som er tilsvarende bra, eller bedre, etter kopistens mening, med nye hjelpemidler. *Emulatio* skaper altså en mulighet for å blande ulike stiler. Vi har mange eksempler på dette. Mendelssohns arrangement av Bach sin Matteuspassjon er et av dem. Et annet eksempel som er vanlig i vår tid er oppsetninger av eldre operaer hvor man bruker nåtidige kostymer for å aktualisere oppsetningen.¹⁹⁷

Translatio vil si at man ønsket å kopiere alt så nøyaktig som mulig, dermed også alt fra kammertonens høyde til størrelsen på ensembler. I den kjente debatten innen tidligmusikkbevegelsen om *autentisitet* er det ofte blitt satt spørsmålsteget ved nytten av å kopiere alle disse fysiske elementene. Samtidig påpeker Bruce Haynes at nøyaktig kopiering har visse gevinster: nemlig å kunne gi ny innsikt og bedre forståelse for musikken ved å bli kjent med den innenfra.¹⁹⁸ Ofte forstår man sammenhengen først etter man over tid har satt seg i en lignende situasjon som den situasjonen man ønsker å finne ut av. Personlig har jeg hatt stort utbytte av å spille på en replika av en fiolinmodell fra 1620 samt en replika av en bue fra samme periode. Flere beskrivelser av utførelsen av tekniske aspekter i originalkilder ga ikke et godt klanglig resultat på min ”moderne” fiolinmodell, men fungerte derimot godt med de nylagede kopiene.¹⁹⁹ På grunnlag av dette mener jeg det er åpenbart at *translatio* kan gi gevinster.

Imitatio var å kopiere deler av en stil eller verk, en tradisjon som sto sterkt i alle perioder unntatt i romantikken. Kopiering var et kompliment til begge parter: originalverket ble vurdert som så bra at man ønsket å kopiere den, og kopisten kunne vise at han var en dyktig håndverker. I romantikkens genidyrkelse ble denne typen etterlikning sett på som plagiat, og denne tanken ble til dels videreført til i dag. Sånn sett er det et paradoks at improvisasjon har så liten plass i den klassiske musikken.

¹⁹⁶ Haynes 2007; s.138-143

¹⁹⁷ *ibid*, s.140

¹⁹⁸ *ibid*, s.1

¹⁹⁹ Eksempler på dette er instruksjoner om en type *tremolo* gjort med buen, funnet hos Francesco Rognoni.

Som utøvere finnes det altså flere innfallsvinkler: å kopiere med noen forandringer og nye elementer (en idé om at andre historiske perioder hadde visse begrensinger), kopiere noe helt nøyaktig (ideen om at total autentisitet vil gi best resultat) eller kopiere selektivt fra materialet (etter ulike kriterier). Problemet med både *translatio* og *imitatio* er selvfølgelig den manglende nærheten til stoffet. I motsetning til en musiker på sekstenhundretallet som lærte en begrenset musikkstil gjennom en muntlig tradisjon, har vi nå overfladisk kjennskap til så mange stiluttrykk at det er vanskelig for oss å lære en stil uten å blande inn elementer fra andre stilarter. Å blande stilarter trenger ikke være galt i seg selv, men man bør være klar over at man gjør det. Med den viktige rollen lydopptak har i dag mener jeg vi som utøvende musikere har et spesielt ansvar for en bevisst holdning til valgene vi tar, fordi vi nå er den nye muntlige tradisjonen som former morgendagens musikere.

I begynnelsen av det 20. århundret ble tidligmusikkbevegelsen kritisert for å ikke følge komponistens intensjoner. Som vi ser blant annet i reaksjonene på den ekstreme ornamenteringen mot slutten av 1500-tallet, og komponistenes oppfordring i notene om å spille ”som det står” er ikke denne krikken noe nytt. Forholdet mellom komponist og utøver er sentralt da som nå: har komponisten ”eiendomsrett” på verket, og utøveren er kun et redskap? Eller fra den andre siden: står utøver fritt til å gjøre etter eget forgodtbefinnende, fordi musikken er det som skapes på konserten og ikke notene på papiret? Få vil vel argumentere for noen av disse ekstremene: utfordringen blir heller å finne en god balanse. Problemet ligger selvfølgelig i å sette grensene for hva som er stilistisk ”riktig” og hva som faller utenfor stilen. Hvor langt kan vi tøye stilen før det omformes til noe annet? For å sitere 1600-tallets musikere: musikeren må selv, etter beste evne, utforme musikken etter den gode smak. Med god smak som rettesnor er det vanskelig å finne noen absolutter. Sett fra en annen side kommer musikalsk utvikling av at grensene blir utfordret. Og det er kanskje nettopp i spenningsfeltet mellom stil og brudd at kunst blir interessant.

Hvorfor skal vi så spille historisk inspirert? Et mulig svar er at å kjenne til flere måter å utøve musikk gir oss flere estetiske valgalternativer. Flere valgalternativer gir oss en frihet som vi kan bruke til å skape noe i musikken som i større grad kommer fra oss selv. Dette handler ikke først og fremst om originalitet men om intensjon. Tittelen på denne oppgaven speiler også grunnen for å skrive den. Det er min overbevisning at en større frihet i møte med musikken vil kunne vise mer av hvem vi er, og at vi slik kommunisere bedre med lytteren fordi vedkommende – forhåpentligvis – vil oppleve noe ekte i hva vi sier. Vi vil kunne *muovere l'affetto*.

Litteratur

PRIMÆRKILDER

- Bassano, Giovanni 1598: *Ricercate, passaggi e cadenze per esercitarsi nel diminuire terminatamente con ogni sorta di istrumento*, Venezia. www.imlsp.org
- Bovicelli, Giovanni Battista 1594: *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venezia. www.imlsp.org
- Burmeister, Joachim (1606) 1993: *Musica Poetica* (overs. v. Benito V. Rivera), New Haven and London: Yale University Press
- Caccini, Giuglio (1601) 1983: *Le Nuove Musiche*, Firenze: Studio Per Edizione Scelte dalla Casa 1584: *Il vero modo di diminuir son tutte sorte d'istrumento*, Venezia. www.imlsp.org
- Diruta, Girolamo 1610: *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar*, Venezia. www.imlsp.org
- Ganassi, Silvestro 1535: *Opere intitulata Fontegara*, Venezia. www.imlsp.org
- Gramp, Florian 2006: *Musica Practica*, Frankfurt (originalt), New York Faksimiletrykk
- Herbst, Johann Andreas 1656, i Gramp, Florian 2006: *Musica Practica*, Frankfurt (originalt), New York Faksimiletrykk
- Krüger, Johann 1660, i Gramp, Florian 2006: *Musica Practica*, Frankfurt (originalt), New York Faksimiletrykk
- Printz, Wolfgang Caspar 1689: *Compendium musicae: signatoriae et modulatariae vocalis*, Hildesheim: Olms
- Rognoni, Francesco (1620) 1978: *Selva di varii passaggi...* Bologna: Arnaldo Forni Editore
- Rognoni, Riccardo (1592) 2007: *Passagi per essercirsi nel diminuire*, 2 utgv, Bologna: Arnaldo Forni Editore.
- Simpson, Christopher 1665: *The Division Viol*, London: www.imlsp.org
- Zarlino, Gioseffo 1558: *Le Istitutiono Harmoniche*, Venezia: www.imlsp.org

SEKUNDÆRKILDER

- Atlas, Allan W. 1998: *Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400-1600*, New York: W.W. Norton & Comp.
- Barblan, Guglielmo 1978: Forord til F. Rognoni (1620) 1978: *Selva di varii passaggi...* Bologna: Forni Editore
- Berger, Karol 1987: *Musica ficta. Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge: Cambridge University Press
- Bianconi, Lorenzo 1987: *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press
- Brown, Howard Mayer 1976: *Embellishing 16th-Century Music*, London: Oxford University Press
- Carter, Stewart (ed.) 1997: *A performers guide to Seventeenth-Century Music*, New York: Schirmer Books
- Dickey, Bruce 1991: "L'Accento: In search of a forgotten ornament", *Historic Brass Society Journ*, vol.3/1 1993
- Dickey, Bruce 1997: "Ornamentation in Music of the 17th Century" i S. Carter (ed.) 1997: *A performers guide to Seventeenth-Century Music*, New York: Schirmer Books
- Dickey, Bruce 2007: Forord til R.Rognoni (1592) 2007: *Passagi per essercirsi nel diminuire*, 2.utg. Venezia: Arnaldo Forni Editore
- Donington, Robert 1963: *The Interpretation of Early Music*, London: Faber and Faber
- Erig, Richard (red.) 1979: *Italian Diminutions -The pieces with more than one diminution from 1553 to 1638*,

- Zürich: Amadeus Verlag
- Foreman, Edward V. (red.) 2001: *Late Renaissance Singing*, Minneapolis: Pro Musica Press
- Haynes, Bruce 2007: *The End of Early Music. A Period performer's History of Music for the 21st Century*, New York: Oxford University Press
- Hernandez, Carlos Gámez 2010: *Le nuove Musiche: Giovanni Battista Bovicelli*, upublisert masteroppgave, University of North Texas
- Horsley, Imogene 1951: "Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music", *Journal of American Musicology*, nr. 4, 1951
- Jeppesen, Knud 1968: *Kontrapunkt*, 2.utg, Oslo: Norsk Musikkforlag
- Neumann, Frederick 1993: *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, New York: Schirmer Books
- Price, Curtis (ed.) 1993: *The Early Baroque Era: from the late 16th century to the 1660s*, London: MacMillan
- Tarling, Judy 2005: *The Weapons of Rethoric*, Hertfordshire: Corda Music Publications
- Taruskin, Richard 1995: *Text and Act*, New York: Oxford University Press

Vedlegg

1. Palestrina: *Io son ferito ahi lasso*. 6 sider. (www.imslp.org)
2. Palestrina/Bovicelli/Rognoni: *Io son ferito ahi lasso*. 10 sider. (Erig 1979)
3. de Rore: *Io canterei d'amor*. Faksimile. 1 side. (www.imslp.org)
4. de Rore/Thomassen: *Io canterei d'amor*. 3 sider.

LIBRO TERZO
DI MADRIGALI A 3, 4, 5 E 6 VOCI

TROVATI IN DIVERSE COLLEZIONI STAMPATE
E POSTI IN MUSICA DA

GIOV. PIERLUIGI DA PALESTRINA.

MESSO IN PARTITURA E REDATTO DA
FRANC. SAV. HABERL.

LIPSIA

TIPOGRAFIA, STAMPA E CARTA DEGLI EDITORI BREITKOPF & HÄRTEL.

1884.

[illegible]

di mi-rar voi, ca-gion d'o-gni mio ma-le. -gion, di mi-rar voi, ca-gion d'o-gni mio ma-le, d'o-gni mio ma-le.

15.

Libro III. delle muse à 5 v. Venetia. 1561. pag. 9. Gianetto da Palestrina. Prima stella de' Madrigali a 5 v. Venetia 1570 pag. 9. Zanetto da Palestina. Gemma musicalis. Libro I. Noribergae 1588. N.º 47. Gioanetto da Palestrina.

Cantus.

Altus.

Tenor (I.)

Tenor (II.)
(Quintus.)

Bassus.

Lo ro I. Noribergae 1588. N^o 47. Gioanetto da Faenza

Io son fe - ri-to, ahi las - so, io

Io son fe - ri-to, ahi las - so, ahi

Io son fe - ri-to, ahi las - so, io son fe - ri-to, ahi las -

Io son fe -

son fe - rito, ahi las - so! e chi mi die -
 las - so! e chi mi die - de
 - so! e chi mi die - de, e chi mi
 Io son fe - rito, ahi las - so! e chi mi die -
 - rito, ahi las - so! e chi mi die - de

- de ac - cusar pur vor - rei, ma
 ac - cusar pur vor - rei, ma non ho pro - va, ma non
 die - de ac - cusar pur vor -
 - de ac - cusar pur vor - rei, ma non ho pro - va, ma non
 ac - cusar pur vor - rei, ma non ho pro - va, ma

non ho pro - va; e senz' in - dizio al mal non si dà fe -
 ho pro - va; e senz' in - dizio al mal non si dà fe -
 - rei, ma non ho pro - va;
 ho pro - va; e senz' in -
 non ho pro - va; e senz' in - dizio al mal non si dà fe - de,

de, non si dà fe - de, non si dà fe - de:

de, non si dà fe - de:

e senz' in - di - zio al mal non si dà fe - de: nè get.ta san -

-dizio al ma - le, al mal non si dà fe - de: nè get.ta

e senz' in - dizio al mal non si dà fe - de: nè get.ta san -

nè get.ta san - gue la mia pia - ga nuo -

nè get.ta san - gue la mia pia - ga nuo - va. Io

-gue la mia pia - ga nuova, nè get.ta san - gue la mia pia - ga nuo - va. Io spasm' e

san - gue la mia pia - ga nuo - va. Io spasm' e mô -

-gue la mia pia - ga nuo - va. Io

-va. Io spasm' e mô - ro, e mô - ro;

spasm' e mô - ro, io spasm' e mô - ro; il col-po non si

mô-ro, io spasm' e mô - ro, io spasm' e mô - ro; il

ro, io spasm' e mô - ro; il col-po non si ve -

spasm' e mô - ro, io spasm' e mô - ro; il col-po non si

il col-po non si ve - - de. La mia ne - mica ar - ma - ta si ri - - -

ve - - de, non si ve - - de. La mia ne - mi - ca arma - ta si ri - tro -

ve - - de. La mia ne - mi - ca arma - ta si ri - tro -

La mia ne - mi - ca arma - ta si ri - tro - va. Che fia tornar a lei

mi - ca arma - ta si ri - tro - va. Che fia, *che fia* tor - nar a lei, tornar a

tro - - - va, si ri - tro - va. Che fia, *che fia* tornar a lei

va. Che fia, *che fia* tor - nar a

va. Che fia, *che fia* tornar a

cru - del par - ti - to, che sol m'abbia a sa -

lei cru - del par - ti - to, che sol m'ab - bia a sanar, che sol m'abbia a sa -

cru - del par - ti - to, che sol m'ab - bia a sanar, che sol m'abbia a sa -

lei cru - del par - ti - to, che sol m'abbia a sa -

lei, che sol m'ab - bia a sanar,

_nar chi m'ha fe - ri - - to, che sol m'ab - bia a sa -

_nar chi m'ha fe - ri - - to. sol m'abbia a sa - nar chi m'ha fe - ri - to, che sol m'abbia a sanar chi m'ha fe - ri - to. che sol m'abbia a sa - nar chi m'ha fe - ri - to. che sol m'abbia a sanar chi m'ha fe - ri - - to. che sol m'abbia a sanar chi m'ha fe - ri - - to.

16.

Il IV. libro delle muse a 5 v. Venetia. 1574. pag. 6. Giannetto Palestrina. Idem opus Venetiis. 1582. pag. 8. Giannetto Palestrina.

Prima parte.

Cantus. Le selv' a - vea d'in - torn' al li - do Eusi - no, le selv' a - vea...

Altus. Le selv' a - vea d'intorn' al li - do Eu - si - no, le selv' a -

Tenor (I). Le selv' a - vea d'in - torn' al

Tenor (II). (Quintus.)

Bassus. Le selv' a - vea d'intorn'

Io son ferito ahi lasso

Palestrina/Bovicelli/Rognoni

First system of the musical score, measures 1-5. The Soprano part is marked with A1, A2, A3, A4, and A5. The Bovicelli and Rognoni parts are marked with A1, A2, A3, A4, and A5.

Soprano: Io son fe - ri to'ahi las - - so,

Bovicelli: Io son fe - ri to'ahi las - - so,

Rognoni: Io son fe - ri to'ahi las - - so,

Second system of the musical score, measures 6-8. The Soprano part is marked with A6. The Bovicelli and Rognoni parts are marked with A6, A7, A8, A9, and A10.

Soprano: Io son fe - ri - to'ahi

Bovicelli: Io son fe ri - to'ahi

Rognoni: Io son fe ri - to'ahi

Third system of the musical score, measures 9-12. The Soprano part is marked with A7, A8, A9, and A10. The Bovicelli and Rognoni parts are marked with A7, A8, A9, and A10.

Soprano: las - - so!

Bovicelli: las - - so!

Rognoni: las - - so!

14

[B1] [B2]

et chi mi - - - die -

et chi mi - - - die -

17

[B3] [B4]

- - - - de Ac -

- - - - de Ac -

21

[C1]

cu - sar pur vor - rei, ma

cu - sar pur vor - rei,

24

non ho pro - - - -

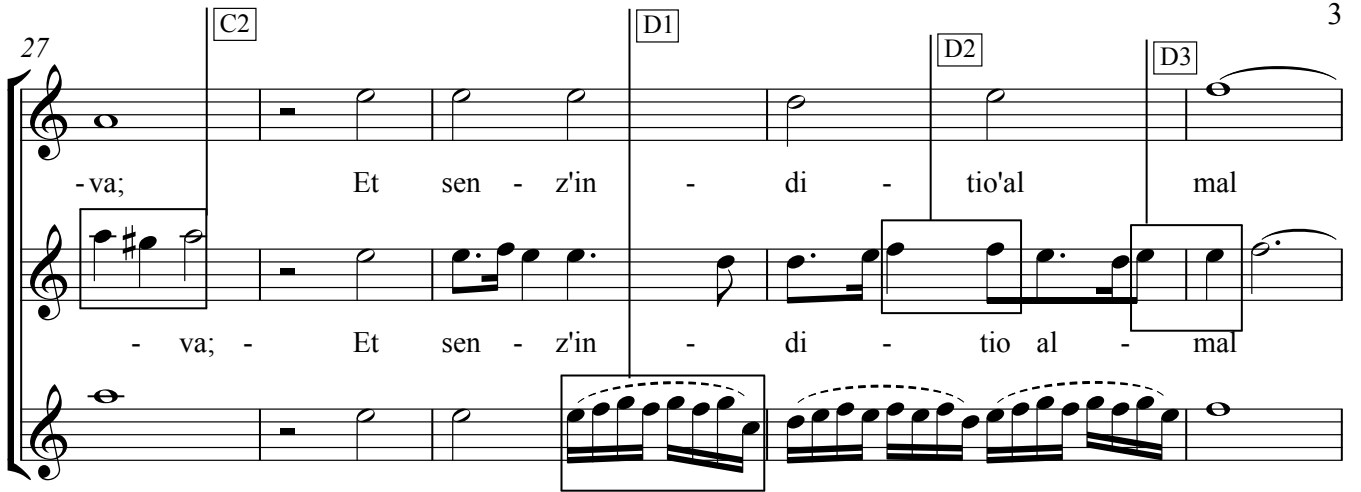
ma non ho pro - - -

27

[C2] [D1] [D2] [D3]

-va; Et sen - z'in - di - tio'al mal

- va; - Et sen - z'in - di - tio al - mal



32

[D4] [D5]

non si da fe - - -

non si da fe - - -



35



37

[D6]

de, non si da fe - -



40

- - - - de, non si da -

de, non si da -

43

- fe - - de: Ne

- fe - de: Ne

E1

47

get - - ta san - - - -

get ta san - - - -

E2

49

gue la mia pia - -

gue la mia pia -

E3

51

ga nuo - - va.

ga nuo - - va.

Three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bottom staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4.

54

Io - - - spas - - - mo'e

Io - - - spas - - - mo'e -

Three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bottom staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4.

58

mo - - - ro, e

mo - - - ro, e

Three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bottom staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4.

62

mo - - - ro; il col - po

mo - - - ro; il col - po

Three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bottom staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4.

66

non si ve - -

non

68

de.

si ve - de.

H1

72

La mia ne -

La mia ne -

75

mi - ca'ar - ma - ta non si

mi - ca'ar - ma - ta

78

tro - - - va.

si - ri - tro - - - va.

81

Che

Che

83

fia

tor - nar a

fia

tor - nar a

i1

87

lei

cru - - - del - - -

lei

cru del, cru - del

i2

i3

92

Three staves of music. The top staff has a treble clef and a whole note with a slur over it. The middle staff has a treble clef and a whole note with a slur over it. The bottom staff has a treble clef and a whole note with a slur over it. The lyrics are: - - - - par - - - -

95

Three staves of music. The top staff has a treble clef and a whole note with a slur over it. The middle staff has a treble clef and a whole note with a slur over it. The bottom staff has a treble clef and a whole note with a slur over it. The lyrics are: -ti - - - - - to,

98

Three staves of music. The top staff has a treble clef and a whole note with a slur over it. The middle staff has a treble clef and a whole note with a slur over it. The bottom staff has a treble clef and a whole note with a slur over it. The lyrics are: Che sol m'hab - bi'a sa - -

101

Three staves of music. The top staff has a treble clef and a whole note with a slur over it. The middle staff has a treble clef and a whole note with a slur over it. The bottom staff has a treble clef and a whole note with a slur over it. The lyrics are: nar chi m'ha fe - ri - - to.

105

Che sol m'hab - - -

Che sol m'hab - - -

108

bi'a sa - nar chi m'ha - -

bi'a sa - nar chi m'ha - - -

112

- fe - ri - - - - - to.

- fe - ri - - - - - to

116

chi m'ha fe ri - - - to. - - - - - chi-

chi m'ha fe ri - - - to. - - - - - chi-

10

119

Three staves of music. The top staff has whole rests. The middle staff has a vocal line with lyrics: -m'ha_ fe ri - - to. - - -. The bottom staff has a piano accompaniment with rapid sixteenth-note runs. The word "Ecco" is written below the piano part at measures 119, 120, and 121.

-m'ha_ fe ri - - to. - - -

Ecco Ecco Ecco

122

Three staves of music. The top and middle staves have whole rests. The bottom staff has a piano accompaniment with rapid sixteenth-note runs. The text "Ecco sopra l'ultima nota" is written below the piano part at measure 123.

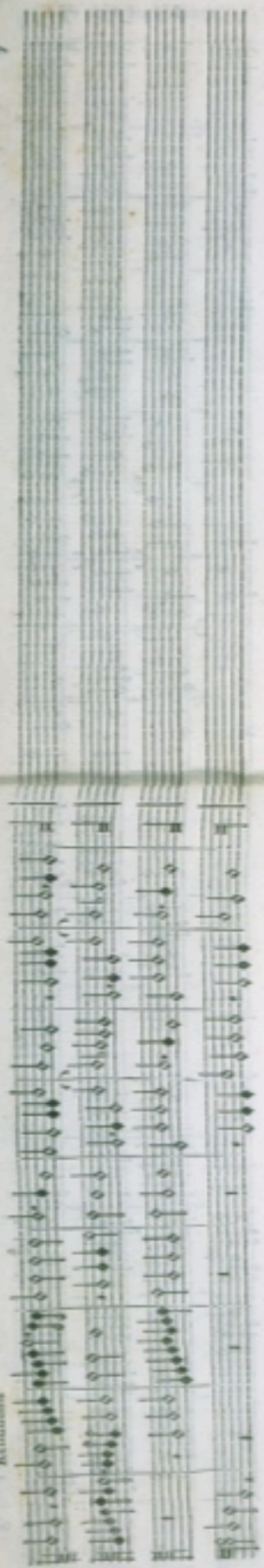
Ecco sopra l'ultima nota

124

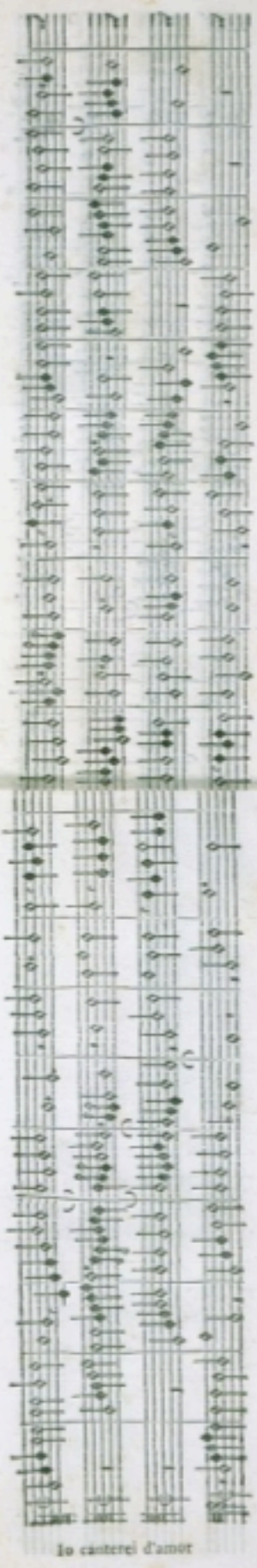
Three staves of music. The top and middle staves have whole rests. The bottom staff has a vocal line with a long note and a slur. The word "Ecco" is written below the piano part at measure 124.

Ecco

Requiem.



Requiem.



Io canterei d'amor

Io canterei d'amor

Per ogni sorte di stromento ed anche per la voce

Cipriano de Rore, ornamentert av Sunniva Thomassen

Diminujon

de Rore

Io can-te-rei d'a - mor si no - va - men - - te Io

Io can-te-rei d'a - mor si no - va - men - - te Io

4

S. can - te - rei d'a - mor si no - va men te

S. can - te - rei d'a - mor si no - va - men - te

7

S. Ch'al du - ro fian - co'il di mil - le so - spi -

S. Ch'al du - ro fian - co'il di mil - le so - spi -

10

S. ri Trar - rei per for - - - - -

S. ri Trar - rei per for - - - - -

12

S. - - - - za et mil - le al

S. - - - - za et mil - l'al -

14

S. ti de - si - ri Rac - cen-de-rei nel - la ge - la - ta

S. ti de - si - ri Rac - cen-de-rei nel - la ge - la - ta

17

S. men - - - te nel - la ge la - ta

S. men - - - te nel - la ge - la - ta

19

S. — men - - - te E'il bel vi - -

S. — men - - - te E'il bel vi - -

22

S. so ve - drei can - giar so - ven - - - te E

S. so ve - dreo can - giar so - ven - - - te E

25

S. ba - gnargli'oc - - chi e più pie - to - - - si

S. ba - gnar gli'oc - - chi e più pie - to - - - si

28

S. gi - - ri Far - - co - me suol chi de gl'alt -

S. gi - - ri Far - - co - me suol chi de gl'alt -

31

S. trui mar - ti - ri E del su'er - ror - - quand - do non

S. trui mar - ti - ri E del su'er - ror - - quand - do non

35

S. val si pen - - - te Co - me suol Co - me suol

S. val si pen - - - te Co - me suol Co - me suol

38

S. chi - - de - gl'al - trui mar - ti - ri E

S. chi - - de - gl'al - trui mar - ti - ri E

41

S. del su'er - ror - - - - - quan - do non

S. del su'er - ror - - - - - quan - do non

44

S. val si pen - te quan - do non val si pen - - - te

S. val si pen - te quan - do non val si pen - - - te

47

S. quan - do non val si pen - - - - te

S. quan - do non val si pen - - - - te